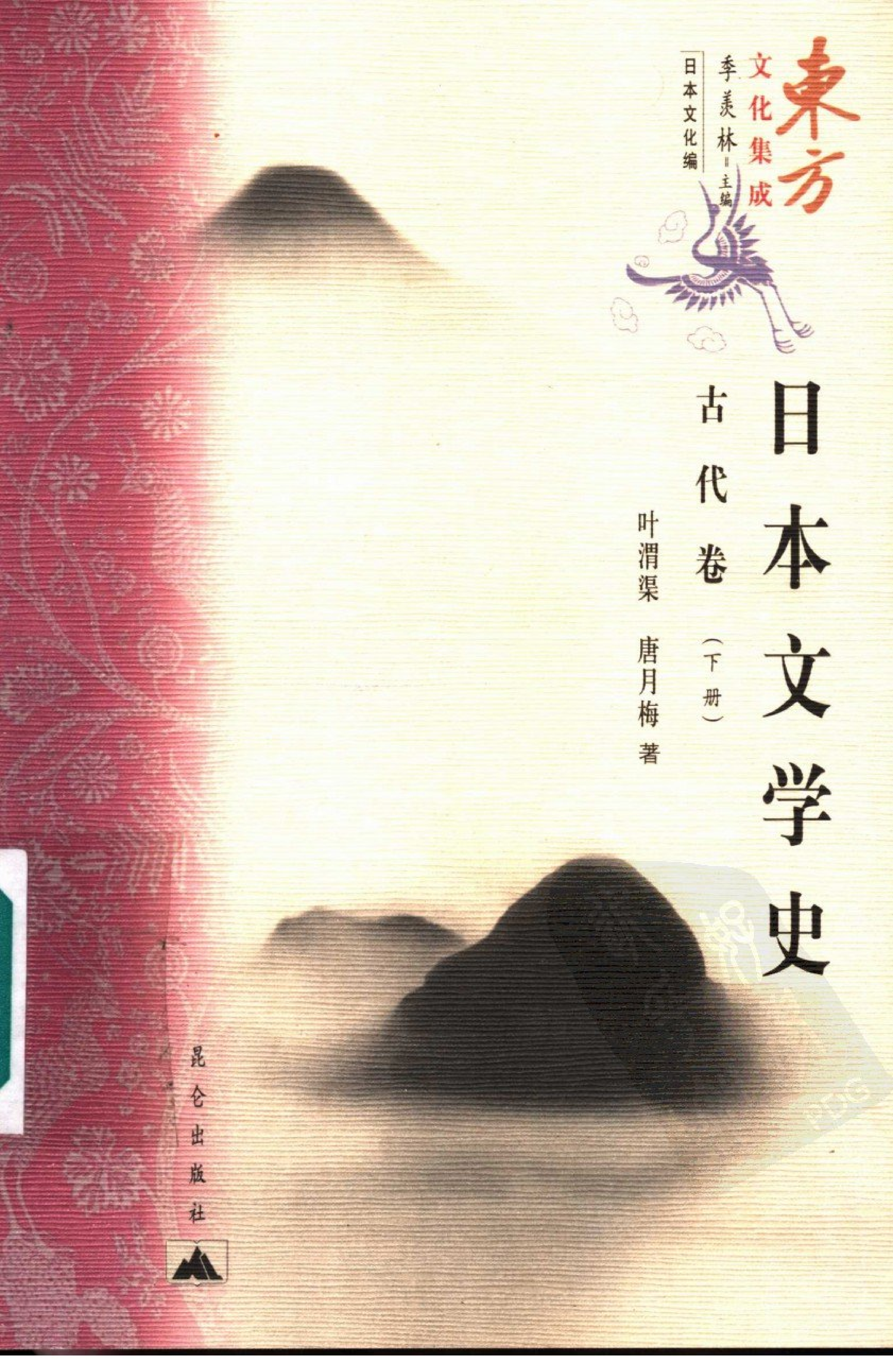
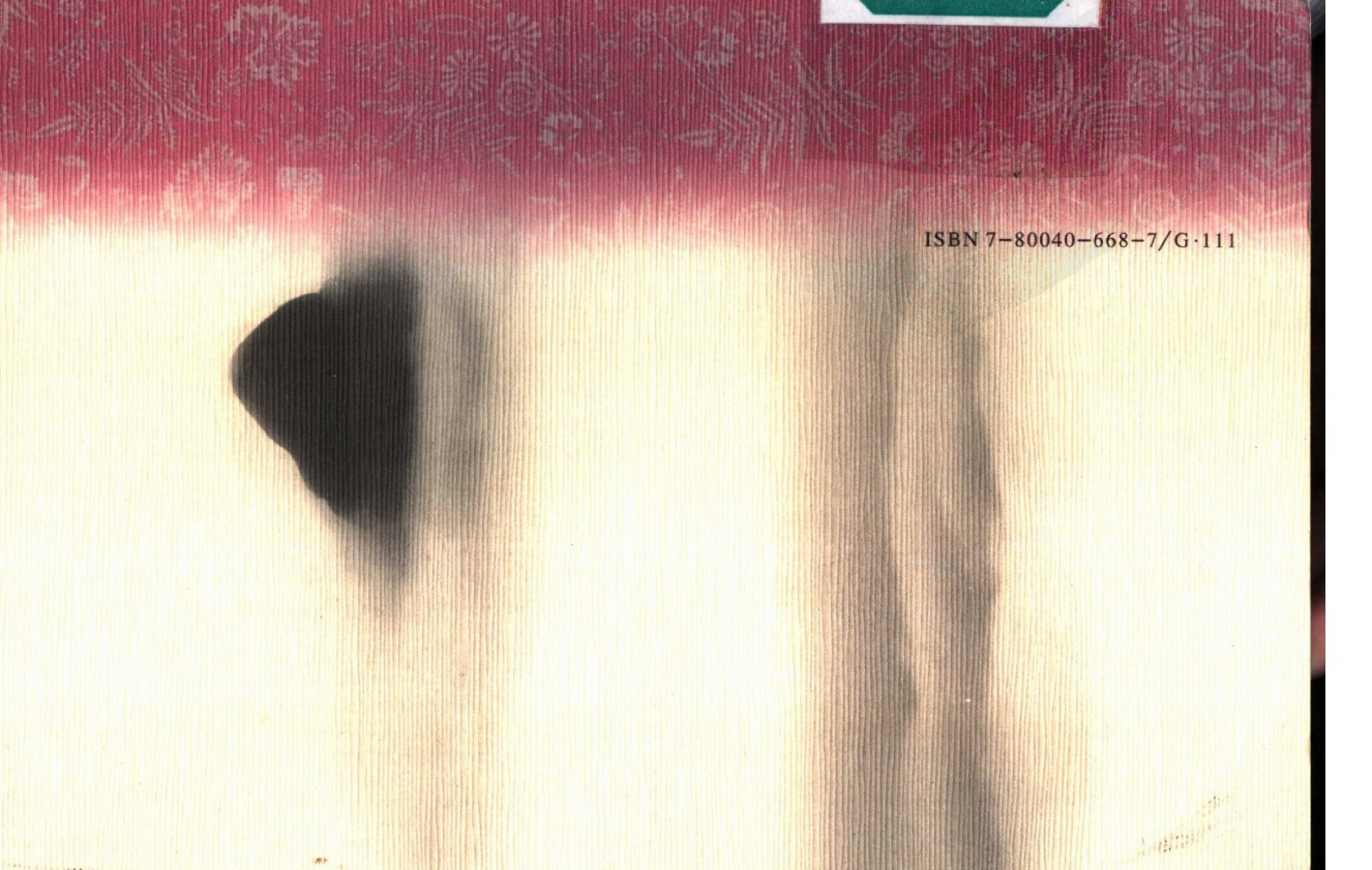

東方文化集成
季羡林 主编
日本文化编
日本文学史
古代卷
(下册)
叶渭渠 唐月梅 著
昆仑出版社



ISBN 7-80040-668-7/G·111

东方文化集成

日本文化编

日本文学史 古代卷(下册)

叶渭渠 唐月梅‖著

昆仑出版

东方文化集成·日本文化编

图书在版编目(CIP)数据

日本文学史 古代卷(上、下)/叶渭渠,唐月梅著.—北京:昆仑出版社,2003.12

(东方文化集成·日本文化篇)

ISBN 7-80040-668-7

Ⅰ.日… Ⅱ.①叶…②唐… Ⅲ.文学史—日本—古代 Ⅳ.I313.09

中国版本图书馆CIP数据核字(2003)第084475号

《东方文化集成》

日本文化编

日本文学史 古代卷(上、下)

叶渭渠 唐月梅 著

责任编辑:张良村 范尊娟

责任校对:徐桂红

出版发行:昆仑出版社

社 址:北京市海淀区中关村南大街28号

邮政编码:100081

电 话:62183683

http://www.jfjwyph.com

E-mail:jfjwycbs@public.bta.net.cn

经 销:全国新华书店

印 刷:北京飞达印刷有限责任公司

开 本:850×1168 1/32

字 数:528千字

印 张:23.375

版 次:2004年1月第1版

印 次:2004年1月北京第1次印刷

ISBN 7-80040-668-7/G·111

定 价:56.00元(上、下册)

目　录



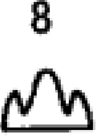
A History of Japanese Literature
(Ancient Time)

Chapter Three: Beginning of Written Literature

Chapter Four: Embryonic Literary Conception in Ancient Time

Chapter Five: General Folk Song Collections: Manyoshu



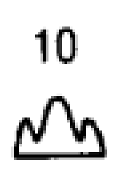




Chapter Thirteen: Coexistence of Chinese and Japanese Writings and Flourishing of Waka

Chapter Fourteen: Occurrence of Historical Monogatari and Setsuwa Literature

Chapter Fifteen: Completion of Aesthetic System and Ancient Literature Appraisals



Appendix



第八章　和歌的中兴

私撰集、敕撰集的流行——纪贯之与《古今和歌集》——古今时代六歌仙

第一节　私撰集敕撰集的流行

《万叶集》之后,从奈良时代末至平安时代前期,即 9 世纪初叶至中叶,汉诗盛行 40 余年,和歌一度式微,无一名当时的歌人流名后世，万叶时代晚期伟大歌人大伴家持的歌连一首也没有留传下来。《续日本后纪》慨叹倭歌"季世陵迟,斯道已坠",可窥其一斑。但是,当时引进中国汉诗加以模仿,汉诗恋歌不多,不符当时主要诗歌作者日本贵族的审美价值取向,且至平安时代前期末至中期末即 9 世纪后半叶至 10 世纪,在废止遣唐使的大文化背景下,大兴神社,将对神祈愿文的汉赞改为和赞,吸纳中国文化和文学增加了自觉性,出现了反拨汉诗的现象,汉诗和风化,以及新创造的假名日渐成熟和普及,写作和歌在修辞上已无拘束,可以自由表现。与此同时,首次撰

谱神乐歌、催马乐，日本固有的风俗歌、朗咏等游宴歌谣重新隆盛，物语、日记等纯和风的文学模式的出现，还试行《万叶集》训点(注假名和标点)。宫廷和贵族社会举办诗宴的同时，经常举办各种歌会、赛歌会，包括前所未有的后宫女官的歌会。哀悼天皇驾崩时，公卿大夫或赋诗述怀，或和歌叹逝。和歌并成为宫廷必修的教养科目。在题屏风诗的同时，还提倡在当时流行的大和绘屏风上题屏风歌。以赛歌和屏风歌为中心，大力推进撰歌，宫廷和贵族社会又流行沉寂已久的和歌。和歌作为新的宫廷文学，形成和汉诗歌并存的局面，酿成了和歌汉诗合集编出了《新撰万叶集》、《句题和歌》等，将迄今视为游戏的和歌提高到与汉诗对等的地位。

在左大臣藤原平时于宇多天皇让位醍醐天皇后，迫使菅原道真左迁，排除宇多天皇的势力，锐意政治改革，完成《三代实录》，编修法令《延喜格》、《延喜式》(祝词形式)等，后由醍醐天皇敕撰《古今和歌集》，成为第一部敕撰和歌集，和歌更进一步得与汉诗并肩而立，改变了男性咏汉诗，女性吟和歌的风习。进入在原业平、僧正遍照、小野小町、文屋康秀、大伴黑主、喜撰法师"六歌仙时代"，和歌盛行。首先是诞生歌会和赛歌，天皇经常举行歌会，几成制度，竞唱和歌。赛歌兴起，出现赛歌判词，从一个方面促进歌论的诞生。于是私家和歌集(个人歌集)、私撰和歌集、敕撰和歌集流行起来。和歌中兴，进入一新的隆盛时代。

上古日本和歌已有私家集，分自撰和他撰两种，自撰者有《柿本人麻吕集》、《笠金村集》、《高桥虫麻吕集》、《田边福麻吕集》等，《山上忆良集》、《大伴旅人集》、《大伴家持集》则大多分别收入《万叶集》中，后人他撰的有《山部赤人集》等，但都是个人歌集。这些私家集均早已失传。这时期，据《古今集闻书》、

《古今私注》等文献载,和歌中兴不久,曾出现过与私家集不同的私撰集《古撰万叶集》,但只记"古撰万叶云"、"闻云,古撰万叶云",没有记载详细内容,今无从考证它存在的价值。有的学者甚至对它的存在提出了质疑。

日本文学史论述私撰集，一般从菅原道真编纂私撰和歌集《新撰万叶集》(上卷，893;下卷，913)始,这也是平安时代第一部和歌集。对于此集的撰者也有人提出质疑，说法纷纭。一说全由菅原道真撰,《日本纪略》、《奥义抄》、《拾遗抄》持此说,故俗称它为《菅家万叶集》。一说上卷为菅撰,下卷为他人撰,理由:一是撰下卷时,道真已辞世十年;二是序文拙劣,汉诗平仄、韵不整齐,不成绝句体,似不是出自道真之亲撰,而是后人杜撰的,《和歌现在书目录》、《扶桑略记》、《玉胜间》等持此说。甚至还有主张两卷的撰者均不详，但采纳此说者不多。《新撰万叶集》收入《万叶集》以来的和歌,流布本不同,歌数各异,约二百余首,大多是采录宽平后宫赛歌会、贞亲王家赛歌会发表的歌,分春、夏、秋、冬、恋五大类别,和歌仍继承《万叶集》的表记法,以万叶假名书写。上卷汉文序如是说:

> 当今宽平圣主，万机余暇，举宫而方有事和歌。后进之词人，近习之才子，各献四时之歌。初成九重之宴，又有余兴,加恋思二咏。凡二百有首,号曰《新撰万叶集》。先生非啻赏和歌之佳丽，兼亦缀一绝之诗，插数首之左。

这篇汉文序无署名，据日本学者考证，推断为菅原道真所作,文中"先生"二字,恐是"先王"之误。但"先生"的用法与今日不同。如果参照《万叶集》的《令反惑情歌》题词中有"自称

异俗先生 ’者 ,可做老生等的称谓 ,因而也可用做自称。①

序曰‘ 兼亦缀一绝之诗 ,插数首之左 ”,即每首和歌各配一首七言四句汉诗 ,前题是两者需具歌题的相近性 ,意匠的对应性，表现技法的共同性。仅举一例：

(和歌)宵のまもはかなく见ゆる夏虫にまどひ
まされる恋もするかな
(汉译 :长夜无常难成眠 ,/奈何夏失缠思
恋)
(配诗)好女系心夜不睡
终宵卧起泪涟涟
赠花送札迷情切
其奈游虫入夏燃

但日本学者考据，室町时代即十五六世纪发现的原撰本下卷只有和歌，无一首汉诗。且下卷序中有“加以述意之序，增别绝句之仄也”，所以下卷的汉诗是后人增补的。② 不管怎么说，从这种和汉诗歌相兼的形式中，可以看出撰者的目的，是试图在汉诗流行下 ,既保持对汉诗的享受 ,又趁赛歌会中兴之势，借此时机振兴和歌，以挽回其时和歌之颓势。可以说，这是复兴和歌过渡期的一种特殊的文学现象。它对于私撰集和敕撰集的流行起到了先驱的作用。

接着经常出席宫中赛歌会的歌人大江千里，奉宇多天皇敕命,编撰的私家集《大江千里集》(通称《句题和歌》 ,894），出

① 久松潜一责编:《增补新版日本文学史》(中古),第 124 页,至文堂 1981 年。
② 市古贞次责编:《日本文学全史》(2 中古),第 78 ~ 79 页,学灯社 1979 年版

典还多受汉诗文影响，没有采录恋歌，以四季、风月、游览、离别、述怀分类。他在序中表白："臣为儒门之余孽。侧听言诗，未习艳辞"。也许可以视为他编撰此集的动机。试举一例：

寒鸿飞急觉秋深

行く雁の飞ぶこと早く见えしょり秋の限りと思ひ知りにき

由此可见当时的和歌，实际上是借鉴汉诗的思想和表现技法的。就这一例句来说，更是化用白居易句'寒鸿飞急觉秋尽'，加以假名译出的，汉诗、和歌互为表里，相互渗透。所谓"句题和歌"，就是以汉诗的句题咏和歌，这也是这个集名通称《句题和歌》的由来。

以《新撰万叶集》、《句题和歌》为契机，开始流行题咏和歌，将题咏作为和歌的一种表现，确立了和歌分类意识和配列意识，成为其后一段很长时间主导和歌的创作、歌集的编辑，以及和歌的分类，乃至赛歌的题咏、判词的'题之心'等的构成重要因素。可以说，它们不仅是编纂私撰集的先驱，也成为开辟敕撰和歌集的里程碑，而且对于其后和歌汉诗对等意识的产生，以及和歌再自觉创作的发展方向的影响，都是甚大的。

出现私撰集《秋萩集》（913），只收入和歌，从这个意义上说，它是第一部纯粹的私撰和歌集。纪贯之及其女纪内侍的《古今和歌六帖》(《古今六帖》，又称《纪家六帖》，976)，但编撰者说法不一，还有兼明亲王、源顺等说，它是收入歌数最多的私撰集，凡4300余首，以歌的题材分为岁时、天象、地仪、人事、草木虫鸟等五大类。绝大多数是短歌，也有少数长歌、旋头歌20余首，但它采用的歌与《万叶集》、《古今和歌集》、《后

撰和歌集》多有重叠者,几占全集之半。从此私撰集有如雨后春笋,相继问世以歌人个人姓氏命名的《在原业平集》、《小野小町集》、《纪友则集》、《壬生忠岑集》,以及女性的《清少纳言集》、《和泉式部集》、《紫式部集》等私家集,都有各自的个性。其时还出现各种名目的赛歌会,比较有代表性的,除上述的宽平后宫赛歌会、是贞亲王家赛歌会外,还有在原业平家赛歌会、仁和中将御息所赛歌会、天德家赛歌会、天历赛歌会等,完成了赛歌规则的制定。

在敕撰集方面,上古虽有和歌集《万叶集》,但不是敕撰,敕撰只有三大汉诗集《凌云集》、《文华秀丽集》、《经国集》。延喜五年(905)纪贯之奉醍醐天皇敕命编撰的《古今和歌集》,是日本文学史上第一部敕撰和歌集。它在整合和统一《万叶集》、《文华秀丽集》的分类上,确立了和歌集的新模式,起到了私撰集无法替代的历史作用。此后至室町时代即15世纪中叶,相继敕撰的主要有《后撰和歌集》、《拾遗和歌集》、《金叶和歌集》、《词花和歌集》、《千载和歌集》、《新古今和歌集》,总称《八代集》。此外还有《后拾遗和歌集》、《新撰和歌集》、《续后撰和歌集》、《续古今和歌集》、《续拾遗和歌集》、《新后撰和歌集》、《玉叶和歌集》、《续千载和歌集》、《续后拾遗和歌集》、《风雅和歌集》、《新千载和歌集》、《新拾遗和歌集》、《新后拾遗和歌集》,以及最后一部敕撰集《新续古今和歌集》等,通称《十三代集》,两者总称"二十一代集"。但《八代集》以后的这些敕撰集,除《后拾遗集》在编辑体系有些新颖性、《千载和歌集》贯彻了幽玄的歌风,有其历史的价值外,其他各集只徒具敕撰的形式,尽失其作为作歌规范化的意义。

这段日本和歌史,以敕撰集为中心展开。敕撰集大多是由和歌所(编撰事务所)根据敕令制定选歌范围,从私家集、私

撰集和赛歌会的优秀作品中选出，代表了当时的和歌最高水平。就平安时代中叶而言，在古代和歌史上占有重要地位的敕撰集,是《古今和歌集》、《后撰和歌集》和《拾遗和歌集》,由于它们是分别由醍醐、村上、花山三代天皇上皇所敕令编撰,故史称《三代集》。它们在歌坛颇具权威性,歌学家对此给予了很高的评价,藤原定家在《咏歌大概》就赞道：

情以新为先，词以旧可用。（中略）词不可出《三代集》。先达之所用，新古今歌人同可用之。

藤定家认为《三代集》是最重要的古典，亲自多次书写手抄本,并加勘注,作注释书《三代集之间闻》。可以说,以短歌为主体的《三代集》受到歌人的尊重,相当长的一个时期,成为歌人作歌的范本。它们的问世，标志着古代和歌进入了黄金时代。

作为第一部敕撰集《古今和歌集》将于下节详述，现先论述继它之后诞生的《后撰和歌集》、《拾遗和歌集》二集。

《后撰和歌集》(二十卷,951)是以藤原伊尹作为首席执事,由清原元辅、源顺、大中臣能宣、纪时文、坂上望城五人奉村上天皇敕命编撰的。根据跋文记载，村上天皇即位后不久，于天历五年(951)在宫中昭阳舍（梨壶女御——安子的居所,故又称梨壶舍)设撰和歌所,训释《万叶集》作为编撰新歌集的参考,同时讲读和歌,着手选歌,开始编撰《后撰和歌集》,历时四年完成。因此有学者认为：“这是以梨壶女御安子的社交会为中心推进的，是一大文华的展示。”① 集无序文,其编撰目

① 市古贞次责编:《日本文学全史》(2中古),第214页,学灯社1979年版。

的,根据《本朝文粹》记载,乃是"振兴万叶曩篇,知百代遗美"。集录主要是《古今和歌集》遗留的歌及《古今和歌集》以后创作的歌。歌集共收作者 224 人,歌作 14425 首歌,其中为数最多的前 10 名,以纪贯之为首占 74 首,其他依次是伊势、凡河内躬恒、纪友则、藤原兼辅、藤原大辅、藤原时平、藤原师辅、在原业平、藤原实赖、藤原敦忠等。歌类以四季歌和恋歌居多,占 17 卷,余三卷是杂歌、离别歌、羁旅歌、庆贺歌、哀伤歌等。

本歌集的主要特点:

(一)入集的歌,除上述纪贯之等少数《古今和歌集》专门歌人的歌外,其他专门歌人的歌都没采逮。编纂者自己的歌一首也没有编入。其中以确立摄关政治的藤原氏家,尤其是主家藤原兼辅、雅正父子的赠答歌最多,后宫女官的歌也甚众,有 75 人,共收 167 首,是《三代集》中女性作者最多者,男女恋歌、后宫女官与出入其间贵公子的日常社交的歌也比其他敕撰歌集占绝对多数,并且在词书的作者名表中记明女性,加强了女性参与文学的意识,也是迄今少有如此多的歌反映平安时代宫中女性的世界的。约半数的歌作者佚名。

(二)写有不少歌物语式的词书,且很长。它承传"歌语"(即叙说歌作者、内容和咏作事情)形式,多从撰者视点出发以第三人称记述,来概述作歌的背景,比如赠答两方作者的立场、心理、心情,包括对艺术和美意识的评价,具有物语性,存在向歌物语发展的倾向。以上两个特点,举例如下:

> (词书)变心的男子对暂住某处的奉侍女子说:"此处这样不方便,虽有心前往,也无从亲近。"女子便更换住处等待,仍不见男子前来。
>
> 女子

更换住处相等待
惆怅守候无人来

(三)多以农历正月子日郊游、年中四时行事余兴的唱和,以及唱和两人的日常人事关系等作为新素材,即以日常性生活为中心素材,这是前敕撰集《古今和歌集》所没有的,而且注重唱和形式,唱和歌占总歌数四分之一强,恋歌类自不待言,其他各歌类都大大地添增了赠答歌,凡108组,比起《古今和歌集》的14组、《拾遗和歌集》的20组来,占压倒多数。纯粹的咏题歌不多。

(四)歌风渐趋风雅(みやび),甚或风流和"好色"(色好み,读作このみ),形成"风骚之道",反映了摄关政治和谐与社会生活安定,以及贵族的日常生活和人事关系,并且和歌有可能更重视文艺性。可以说这一点是本集最大的特点。

(五)还有一点值得注意的,当时宫中盛行屏风歌,没有收入一首。屏风歌多为庆贺出生、男女成年、祝寿等内容,由权门绅贵依靠专门歌人而制作的,并不具日常生活性。从这里也大概可以窥见撰者选歌的艺术和审美的价值取向之一斑。

《三代集》最后一部《拾遗和歌集》,是由花山上皇敕令编撰的。分二十卷本和十卷本两种,前者称《拾遗和歌集》,歌1351首,后者谓《拾遗抄》,歌586首。集名顾名思义,乃采录《古今和歌集》、《后撰和歌集》时代乃至《万叶集》时代未收入的遗留的歌之谓也。但对两集的关系,撰者说法不一。一般认为《拾遗抄》先于《拾遗和歌集》,推断成立于长德二年或三年(996、997),《拾遗集》成立于宽弘二至四年间(1005~1007),是增补本。关于编撰者,《拾遗抄》是藤原公任,甚至有一说它是私撰集。《拾遗集》无定说,一般认定是藤原公任,也有一说

是花山上皇在近臣协助下编撰的。① 所谓近臣,恐怕是指藤原公任。

这一歌集集中柿本人麻吕、纪贯之所遗留的歌最多,都超百首。歌集分类为四季歌、贺歌、咏物歌、杂歌、恋歌、哀伤歌和神乐歌等。它多继承《古今和歌集》宫廷公家咏歌的传统,又突破传统,强化歌语意识和审美的情趣,尤其是女歌人的歌作热情奔放,给歌坛吹进了新风,又显露出革新和歌的倾向。它与《后撰和歌集》正相反,收入四季歌和屏风歌的比重很大,重点收入职业歌人的歌作和前代的古歌,当代的非专业歌人的作品很少入集,只有和泉式部一首,紫式部、清少纳言连一首也没有。作为本和歌集的特点,就是收入连歌,虽未立为一类,但对于后来连歌的发展是起到一定的启迪作用的。

藤原公任(966～1041)是《拾遗集》最具代表性的歌人。他著有私家集《藤原公任集》,还编撰《和汉朗咏集》、《拾遗抄》。他的歌多是咏日常生活,直率地表现生活情绪,并多将它具象化。这时期,和歌史正处在新生代的交替期,公任经常参加花山上皇举行的歌会,为完成《拾遗和歌集》、《拾遗抄》提供了不可少的条件。从这个意义上说,他作为最早的《三代集》之一的编撰者,对于其后编纂敕撰集提供了经验,对于促进其时和歌中兴还是起到自己的历史作用的。尤其是《拾遗抄》的规模虽小,但它不重纯粹的咏题歌,而重微妙的余情和优美的声调,以'心姿兼具'作为自己选歌的理想。比如他收入此集的自作歌《秋》,就咏曰:

清晨岚山虽寒峭

①《日本古典文学大辞典》(简约版),第902～903页,岩波书店1986年版。

飘落枫叶无人着

藤原公任在题中说明：“ 绕行岚山山麓，见红叶散落一地 ”,便吟出清晨的岚山天气虽然寒冷,但连飘落下来的枫叶都无披着,用了‘ 秋 ’题将生活情绪具象化,并以平淡的词句和巧妙的意趣结合,达到心与词的调和,反映了诗人微妙的生活情调之余韵。它体现歌人主张的“ 心深姿清 ”(《新撰髓》)的理想表现模式,给“ 心姿相具 ” 的歌学理论和实践带来了新鲜的经验。公任作为《拾遗抄》编撰者和歌人,特别是作为著有歌学书《新撰髓脑》、《和歌九品》等的歌学者取得了很大成就,而确立其在歌坛的地位。自藤原定家、俊成起,歌坛对《拾遗抄》比《拾遗和歌集》的评价要高。显昭编《敕撰和歌作者目录》,更是无视《拾遗和歌集》,而只收《拾遗抄目录》,注释书也是只注《拾遗抄注》。

总的来说,《三代集》中,《古今和歌集》是敕撰和歌集的先驱和典范,后两集虽继承其歌风,但编撰方面是无法与之比肩的。《古今和歌集》迎接了和歌中兴的新时期的到来。

第二节 纪贯之与《古今和歌集》

《古今和歌集》(简称《古今集》 ,905)是抓住和歌中兴的机遇而奉醍醐天皇敕令编撰的。其时菅原道真已去世，编撰者由纪贯之、凡河内躬恒、纪友则、壬生忠岑四人负责。编撰中途,纪友则病逝,实为三人,以纪贯之为主。据纪贯之的词书记载“: 延喜御时(即醍醐天皇时代——引者注)召和歌名人于承香殿东厢敕令撰和歌,议论至夜半更深,主上闻仁寿殿旁的

樱树上杜鹃啼鸣。是时四月六日,甚为罕见,乘兴让贯之咏歌一首奉上”,歌曰:

是时季节始入夏
今宵已闻杜鹃鸣(《纪贯之集》杂卷)

纪贯之等撰毕,集名拟仿《万叶集》,称《续万叶集》。天皇御览后,为以示有别于万叶素朴的歌风,而追求当代的洗练优美的新风,同时又保留一定数量万叶过渡期的古歌,便挥笔改为《古今和歌集》。其序,言‘如见太空之月,仰古慕今也’(假名序),又言编撰目的是‘适遇和歌中兴,以乐吾道之再昌’(汉文序)。可以说,所谓古者,指 9 世纪中叶以前的歌,尚保留某些万叶歌的古调的歌;所谓今者,指 9 世纪后半叶进入‘六歌仙时代’和编撰者同时代,展现了当时的新歌风。通常人们将《万叶集》比作中国的《诗经》,那么《古今和歌集》在日本文学史上的地位和作用,恐怕可以比作中国的《玉台新咏》吧。

纪贯之(约 870～945)是歌人、日记文学作者、儒学者。官位低微,曾任御书所预,即宫内厅图书馆管理员,官至土佐守,属下层贵族,但才智超人,曾入大学寮攻读汉学。自幼与爱好和歌的王子接触,青年时代有机会参加宫中的歌会,其歌纯情直率，有多首被宽平御时后宫歌会、是贞亲王家歌会所采纳。他提倡‘我国作歌,始自神代,神也咏歌。今,上中下人也应如此,惜别时咏歌,喜咏歌,悲也咏歌。’(《土佐日记》)作为主导《古今和歌集》的实际编辑工作,他据此精神执笔撰写假名序。此集的成功编纂,大都归功于他,由此受到加官晋爵,更经常应召参加后宫、皇族和上层贵族的歌会,为权门贵族的庆事作贺歌、屏风歌。他的私家集《纪贯之集》收入的八百余首歌,屏

风歌就占五百余首,是他的歌作的集大成。他的歌收入《三代集》者占歌数的首位,分别为《古今和歌集》102 首,《后撰和歌集》79 首,《拾遗和歌集》108 首,成为当时有代表性的歌人,跻身于'三十六歌仙'之一。贯之与道真一样,也曾一度落寞,赴任土佐守,著有《土佐日记》,成为日记文学之滥觞。还著有《新撰和歌集》序等。

《古今和歌集》全二十卷,入集有名作者 127 人,主要是中下层贵族知识分子和僧侣，皇族、上层贵族和庶民的作者不多。从歌人构成来看,可分三个时期 第一时期,从奈良朝到平安朝过渡期,著名歌人有衣通姬、安倍仲麻吕、小野篁等 第二时期,平安朝初期六歌仙时代,除六歌仙外,包括当时的有名歌人惟乔亲王、纪利贞、在原行平等 第三时期,平安朝上半叶以撰者为中心的撰修时代,除撰者四人外,主要有伊势、藤原敏行、素性法师、大江千里、清原深养父等。佚名作者甚多,占三分之一强,从他们的歌风来看,多是古调,估计多属第一时期者。全集总歌数凡 1100 余首。

歌集分类由纪贯之负责，从性质上看可划分为和歌、歌谣;从形式上看可划分为短歌、杂体(旋头歌、俳谐歌)、大歌所体(即类似我国乐府体)、神乐歌、催马乐、东歌等,从题材上看则可划分为春歌、夏歌、秋歌、冬歌、贺歌、离别歌、羁旅歌、物名歌(类似戏语歌或隐题歌)、恋歌、哀伤歌、杂歌、杂体歌、大御所歌等 13 部类。其中四季歌、恋歌最多，分别占六卷和五卷,成为《古今集》的根基,以及构成和歌的主要的题材;杂歌次之,占两卷;其余部类各占一卷,给人附属性质之感。这种分部类法是其他歌集所没有的，显示了撰者颇具细密有序的分类意识,并在歌集结构上发生很大的变化,内部结构有机相连,分类顺序明确、同一主题集中,而且同主题的歌的配置在

一起，尽可能相互关联。更值得注意的是，分类时，注意作品的价值在同一部类的整体统一性，又保持各个歌的独自性，尽量做到两者和谐。这些都是和歌部类的首创。可以说，这种分类意识，具有自觉性和明晰的知性，是《万叶集》混沌分类意识中所未见的，形成和歌的分类体系，成为其后歌集分类的规范。比如，其后的敕撰集都以四季歌、恋歌和杂歌为中心分类，其影响乃至连歌和俳谐的分类法。

《古今和歌集》的序分假名序和真名序(汉文序)两篇。假名序作者是纪贯之，汉文序(也有的版本作汉文跋)的作者有二说：一说是纪淑望作，一说是纪贯之作，纪淑望汉译，一般持后说。两序都涉及和歌的本质、功能、风格、内容与形式等歌论的基本问题，以及和歌发展史、和歌编纂等问题。首先批评了重汉诗轻和歌的现实。汉文序指出："自尔（指撰《万叶集》——引者注)以来，时历十代，数过百年，其后，和歌弃而不被采，虽风流如野宰相，雅情如在纳言，而皆以他才闻，不以斯道显。"假名序更强调：

> 和歌，春花香少，徒具虚名，怨秋夜长，更畏人耳，且耻于咏歌之心，浮云叆叇，朝夕鹿鸣，贯之等人生逢盛世，不胜欣喜。人麻吕虽已故，和歌仍未停滞。时过境迁，乐悲无常，此歌亦不败。青柳絮不绝，松叶落不尽，杜仲蔓蔓生，鸟迹留长久，知歌之姿、获事之心者，如见太空之月，仰古慕今也。

纪贯之提倡作和歌，将和歌编入日本文化网络之中，高度评价复兴和歌的意及和歌的价值。在此之前，以《万叶集》为代表的歌，称作倭诗，至《古今和歌集》始称"和歌"，确立了和

歌的正统地位。

纪贯之自编撰《古今和歌集》以来,积 20 余年之经验,于晚年奉醍醐天皇敕令撰《新撰和歌集》(930 ~ 934)时,再作汉文序,更加扩大了视野,立足于对和歌的敬重,并在‘词心调和’的思想指导下作歌,歌风平淡中见余情,对后世和歌的走向影响至大。这些序文对于了解纪贯之的歌学思想和文艺思想是非常重要的文献，这将在下章论述。

从《古今和歌集》的歌风来说,虽然某些歌特别是某些佚名作者的歌和大御所歌残留万叶古调，但大多数歌的歌风与《万叶集》不同,万叶歌风除东歌和戍边歌虽具庶民性,以粗犷奔放、质朴健康为其特色外,总体而言,古雅质朴、雄浑凝重、或艳丽风流,多带贵族咏风的表现。古今歌风则纤细优美、平淡澄明,语言洗练、歌调正雅,倾于内向性和世俗化。简言之,《古今和歌集》的歌风从古雅质朴转向纤细优雅,形成古今时代的新歌风，具体表现如下：

首先,古今歌对自然表现出比较自觉的关心,不是客观描写自然,而是将主观投入自然。就四季歌来说,顺应自然,顺随季节的推移而咏歌，有些歌以一首就涵盖一年四季事物的流转。

卷首纪贯之的立春歌咏道：

双袖汲水结成冰
今日春风催冰融(卷 1 ~ 2)

这首歌的意思是,夏雨秋雨濡湿衣袖的水,到了冬天结了冰,令人想象推而至河川结冰,大地也覆盖冰雪了,可是立春一到,春风拂来,大地万物冰融雪化,又开始新一轮的四季流

转，从而将一年的时间自然地象征化。这种时间流转的意匠是非常强烈，而时间流转又是在有序进行中的。以藤原敏行朝臣的《立秋日》为例,歌曰：

立秋悄来目难辨
风声骤起知秋至(卷 4～169)

这首歌意是立秋悄悄到来,用眼目难以分辨,可耳闻骤起的风声，就知立秋已至了。这种歌的意匠不是通过视感而是凭听觉,在感受时间的流程中,夏秋已然转换,表现了时空迅速而明显的变化。

这种对自然和季节的感受性是非常纤细的，它的歌也开始依照季节转换选择景物作为歌语，拥有一定美的形象和明确的季节美意识,出现了季节的咏题,催生着咏季歌。在《万叶集》中也出现按春、夏、秋、冬四季分类,吟咏种种的“季之题”,有迹象表明某物属某季之题,但其时仍属于季节感的性质,古今歌在这个基础上有所发展和创新,更加强化季节感的同时，也渐次产生季题意识，及至影响其后俳句季题的诞生。以卷首两卷春歌为例,从岁暮立春开始,时序推移是初春、春霞、春雪、早莺、归雁、新菜、春雨、杨柳、梅花、樱花、藤花、棠棣,直至春尽,依春日的时序变化,咏尽了人间与自然的春景和春物。纪贯之在春歌中之一咏道：

春雪烟霞笼树芽
乡间无花幻落花(卷 1～9)

这首题为《降雪》的春歌,描写在春霞笼罩下的出土幼芽，

迎来了春雪，乡村尚未开花却偏偏似已见落花，这里用春霞、春雪、芽、花等春物，构成季物因时而异的概念、早春已到的事实和春花已落的幻觉三部分，反映了世界万物和时间的不停流转的光景。素性法师的《雪压枝头》歌曰：

立春白雪压枝梢
黄莺鸣啭似见花(卷 1～6)

在这里再举与小野小町齐名、又同是女歌人的伊势题咏《归雁》的春歌为例：

飞雁久住无花乡
春霞虽艳无意恋(卷 1～31)

这几首春歌中，尽用了季之题，从春雪、春霞到春花，到早莺、归雁，增强了季节的感受性。随着歌人对自然认识的深化和主观的投入，密切人与自然的联系，使人与自然表里一体化，表现四季流转、万象变迁中人对自然的亲和感情，创造出日本的四季美意识。

《古今和歌集》中春、秋咏题各两卷，且秋歌数达 154 首，比春歌数多 20 首，而夏歌和冬歌分别只有 34 首和 29 首。秋歌最多，因秋季在日本歌人的心中最显微妙的变化，秋的景物最适合抒发他们的感伤的情绪，其中多含悲(かなし)和“哀”(あわれ)美意识，有助于同时代的《源氏物语》完成物哀(もののあわれ)文学精神的创造。据日本学者统计，《源氏物语》共

引用了《古今和歌集》的歌达 90 首①,足见《古今和歌集》这种歌风受到《源氏物语》的尊重,对其后日本文学所产生的影响。就以秋歌为例，大江千里在是贞亲王歌会上就吟道：

见月触物更悲愁
并非我身独知秋(卷 4 ~ 192)

还有佚名作者的《无题》歌中也咏出：

树木稀疏见月影
我心知秋自悲怜(卷 4 ~ 184)

这两首歌都以秋月寄托自己的忧郁和寂寞之情，月在秋的季题中既定的自然物象，可以更容易让人产生悲哀的情绪。在本歌集的秋题的自然物象中,最常见的有秋风、秋雨、白露、秋草、萩花、胡枝子、黄菊、红叶、茅穗、秋虫、初雁、蝉声、鹿鸣等，凡秋的自然物象无不可人题。值得一提的是还有著名歌人纪友则、藤原兴风、凡河内躬恒、素性法师、原宗于朝臣、壬生忠岑，以及多位佚名作者的七夕歌。

其次,恋歌的歌风内向,含蓄婉转,从实际到虚空,乃至到梦境,展现爱的心路,而不像万叶恋歌那样外向,直率炽烈,在万叶的恋歌中频繁使用‘枕君眠’、‘同衾枕’等这类艳丽风流的、非常现实的有形世界。在古今歌中,这是很难发现的。它的恋歌不少是寄托在梦中相会或梦中思念,是内观的、心理性的无形世界。小野小町和在原业平的恋歌就颇具代表性，这

① 西下经一、实方清:《古今集·新古今集》,第 66 页,三省堂 1977 年版。

将在下节另述。

《古今和歌集》还有许多托物思情的恋歌,比如夜间白露、空中飞雁、早春野雪、烟霞山樱、秋野花色、梅开莺鸣、白浪白波等等都无不可以成歌咏恋之物。以纪贯之的歌为例，以白浪人恋歌曰：

吉野河流掀白浪
望波思念初恋人(卷 11～471)

概言之,《古今和歌集》以自然与恋为双轴,心词相兼,以“哀而不伤,乐而不淫”作为歌心而展开。古今时代的歌风,替代万叶时代重直观而停留在咏叹调的歌风，在时间的流转上吟咏出人与自然的浑融世界，作为和歌的正统而成为歌学的规范,后世传授之。

在表现方面，万叶歌以汉字表记，古今歌普遍使用假名，且全集长歌只有 10 首，将和歌固定在短歌型上，更能充分自由地表现日本人的思想感情和体现日本人纤细简约的审美意识。万叶歌常用的序词也大大减少，几近于无。同时比起抒情性来,更重知性的结构,以五七调为基序调,追求修辞的旋律美。同时,表现技巧不是单纯写生,而是虚实结合,酿造风情,发挥联想,达到含蓄而富余情余韵,展现一种古典式的忧郁抒情美。

为了达到这种表现效果,重要的是使用了悬词、缘语、歌枕等具有和文修辞、和文文体意味的独特的表现技法,这是汉诗鲜见的。所谓悬词，是同音异义词，一首歌意可以含有两义,以增加联想和余韵;缘语,是音义相同的词;歌枕即枕词，是联想的词，脱离实景，借地名景物以寄思绪。比如吉野的

樱、龙田的红叶,都是类型化、固定化的。这些修辞技巧有的是万叶歌所没有(如悬词),或未能自觉使用(如缘语),有的则从《记·纪》歌谣、万叶歌已开始使用,古今歌则创造更多新词,并产生诸多类别和追求美的意识(如枕词)。同时上节提及词书的形式,也始于《古今和歌集》,它与《万叶集》的小序用来作为对歌的背景解说不同,包容了更多的内容,作为对和歌词语的暧昧性和多义性作补述或延伸,以提高歌的效果。它们不仅大大丰富和歌的内容,提高了作歌的表现技巧、增加了艺术的联想,扩大了语言的空间,以及推动和歌的蓬勃发展,而且对于用和文写作散文文学,以及近古的谣曲、净琉璃的修辞法都产生积极的影响。

有的日本学者从日本文体史来考察,就这些修辞法的产生,研究和文的文体形成,强调"从《古今和歌集》始,在日本文学语言史上,有意识地创造了歌的语言、艺术的语言,即'虚构'通过语言成为可能。换言之,这就是文体的形成"。①

《古今和歌集》的功绩是,推动了和歌的中兴,与当时流行的汉诗文同为宫廷文学,使汉诗、和歌并存与融合,促进和歌创新,确立和歌独自的艺术个性。同时,在民族诗歌的自然发展——从《记·纪》歌谣、万叶歌、古今歌到新古今歌、连歌、俳句发展的路径中,起着重要中间环节的作用。也就是《古今和歌集》与《万叶集》没有断层,它继承万叶歌的传统,又经过对汉诗的吸纳和调适,有所创新和发展。尤其是它的序,作为歌论的'心词论'的源流,对日本歌论和歌学的形成与发展,产生了重大的影响,从而确立它在日本文学史上的地位。纪贯之不仅作为主要编撰者,他的歌最能体现《古今和歌集》歌风的

① 野村精一《古今集歌的思想》收入日本文学研究资料丛书《古今和歌集》第63页,有精堂1979年。

正统性，而且作为歌论的先驱者也载入文学史册。

小西甚一谈到平安时代以和文表现的作品时曾这样评价"：如果列举《源氏物语》、《土佐日记》、《古今和歌集》分别作为'物语'类、'日记'类、'歌集'类的代表作品，那么应该说，这是毋庸置疑的。"，① 这就足以说明它在文学史上的重要地位。

第三节 古今时代六歌仙

在《古今和歌集》假名序、汉文序列举了前一时代的僧正遍照、在原业平、文屋康秀、喜撰法师、小野小町、大伴黑主等六名歌人加以评论，和歌史称他们为六歌仙。他们当中的在原业平、文屋康秀经常与当时一流的歌人素性法师、藤原敏行等参加后宫清和天皇皇后举办的歌会。在和歌中兴过程中起着重要的作用。六歌仙中，收入在原业平、小野小町的最多，僧正遍照次之，其余三人，文屋康秀只有三首，喜撰法师、大伴黑主仅各一首，估计是由于他们没有私家集，他们的歌大多没有留存下来的缘故。

在原业平(825～880)，一般文献记载，业平的父亲是平城天皇的皇子阿保亲王。历史书《三代实录》(901)是这样描写他的"：体貌闲丽、放纵不拘。略无才学，善作和歌。"当时所谓才学，是指汉学尤其是儒学。也就是说，业平没有或少有接受汉学、儒学的影响，曾与 3700 多女性相交，其好色自然不是专一的对象，而是将热情倾注在众多的女性上，以'好色家'而著

① 小西甚一：《日本文艺史》(II)，第279 页，讲谈社 1993 年版。

称。在这里的‘好色’二字有着特殊的含义。从语源来说，奈良时代的‘色’字只含有色彩和表情两层意思，到了平安时代，“色’字的含义扩大，增加了华美和恋爱情趣的内容。日语的“色好み’的‘好み(このみ)’不是‘好’的训读，而是含有选择之意。“好色’是一种选择女性对象的行为，不完全是汉语的色情意思。因为‘色情’是将性扭曲，将性工具化、机械化和非人性化，而‘好色’是包含肉体的、精神的与美的结合，灵与肉两方面的一致性的内容，好色文学以恋爱情趣作为重要内容，即通过歌表达恋爱的情趣，以探求人情与世相的风俗，把握人生深层的内涵，并不能理解为卑俗性，况且它与物哀、风雅的审美意识相连，是具有独特的美学价值和文学意义的。当时能称得上‘好色家’者，必须具备两个基本的条件：一是和歌的名手；二是礼拜美，即在一切价值中以美为优先。可以说，好色不是性的颓废现象，而是作为一种美的理念。

日本古代的好色文学理念最早出现于《竹取物语》和《伊势物语》，后者的主人公原型在原业平，这部歌物语的歌，是以在原业平的歌为中心的。在这两部物语之间问世的《古今和歌集》的五卷恋歌中，在原业平的歌也体现这种好色的审美情趣。集子收入业平的歌共 30 首。其中恋歌最多，占 11 首；四季歌、羁旅歌次之，各四首。在恋歌中就体现了当时贵族社会的‘好色’审美情趣，一首题序写道：’在原业平在右近马场骑射之日，行至该处，透过车帘依稀见一女子朦胧的面影，赋此歌。’歌曰：

依稀相见苦思恋
怅望伊人却了情(卷 11～476)

在原业平与恋人(佚名)相赠的恋歌,常常以托梦寄情表现出来。业平的歌在小序中说"相逢伊人翌晨咏此歌相赠":

昨夜梦中幻境虚
今朝愈觉影依稀(卷 13～644)

伊人的答歌,序说'业平朝臣巡伊势国时,与斋宫人悄悄幽会，翌朝又无法遣人致意。正思念间，伊人送来一首歌”，曰：

君来我往若虚影
是梦是醒难说清(卷 13～645)

这个斋宫人实为斋宫恬子，他们过了一夜，业平作歌答曰：

暗淡心绪困惑情
是梦是醒世人言(卷 13～646)

伊人(佚名)以无题作歌答道：

心绪困惑不足言
莫如梦中更鲜明（卷 13～647)

当时伊势神宫的斋宫是严禁女子与男性接触的，皇宫的后宫更是如此。业平冲破禁忌，悄悄与二条后高子、三条后、斋宫恬子等幽会，更具神秘性和幽雅性。比如他在一首恋歌

的词书交待：

（词书）偶与住在五条后宫西厢的伊幽会叙谈，某年一月十日，闻伊隐居他处，然未能再相见。翌春，梅花怒放，月色清幽，回忆去岁西厢，卧席仰望月儿，至月斜时，感咏此歌：

己非昔时月与春
惟我本人仍独身（卷 15～747）

歌人与五条后于后宫西厢幽会后,转年仍未能再相见,卧在月光映照下的铺席上,回忆最后分别的往事,惆怅万分,直至月儿倾斜,天将黎明,辗转反侧,未能成眠,发自肺腑地用感叹调咏出此歌，表达了自己的深深的思慕之情和纯粹爱的追求。这是当时贵族男女相交作歌的典型。《伊势物语》也有记录这件事情。

在原业平的恋歌常常使用隐喻法，以自然物象来寄托恋情。比如,细雨春物比春心,月色比美好的忆恋,朝露比悲伤的泪滴等等,举一首《无题》的恋歌为例：

秋野朝露沾湿衣
莫如偶逢夜涕泣(卷 13～622）

歌人在原业平以露隐喻泪，他的衣衫湿了，疑是朝露滴湿,却原来是夜等伊人未逢,悲伤得被泪水濡湿了。业平除四季歌、恋歌外，最具代表性的是收入集中的惟一一首哀伤歌《病弱时咏》,表现了在生死之交的心路：

终走此路早有闻
昨日今日何多思(卷 16～861)

总体来说，在原业平的歌虽其词不足，但其歌热烈奔放，又多愁善感，尤其是恋歌“心深”，给人留下悠悠的余情和无穷的艺术想象空间。纪贯之在《古今和歌集》序中对他的歌总评价是“其心有余，其词不足。如萎花虽无色仍留余香。”这是很贴切的。由此看来，在原业平的审美情趣，追求的是重精神的价值，幽玄的风雅美也尽在其中。这在平安时代的贵族社会里，被认为是理想文明的象征。还有上述《古今和歌集》使用悬词、缘语、歌枕等修饰法和词书等的表现技法，在原业平都起了很大的作用，对于提高和歌的艺术表现手段做出了自己的贡献。

小野小町(生卒年代不详，一推算 834～883)，六歌仙中惟一的女性。其祖父小野篁、其母是衣通姬，可谓歌人世家出身。其他经历不详，传说是仁明天皇的更衣(后宫女官，奉侍天皇御寝)。《古今和歌集》收入她的 16 首歌，恋歌占了 12 首，是本歌集中恋歌最多之人。她的恋歌也多以梦中的对象来吟咏，其中两首这样哀切地咏出：

梦里相逢人不见
若知是梦何须醒(卷 12～552)

假寐依稀见恋人
莫如梦中来相会(卷 12～553)

小野小町的这两首恋歌，纤细哀婉地咏出在梦中流溢的一股淡淡的雅情，这是她的恋歌的特色之一。但也有例外，就是她希望梦与现实拉近距离，让爱不再沉浸在梦的空幻而回到现实中，使爱更真切，而不再是梦里相求：

纵然梦里常相会
怎比真如见一回（卷 13～657）

这首歌直率地表达自己的恋心之深切。尤其是朝臣安倍清行在引用讲法华八经经文中的“以无价宝珠系其衣里”，作歌“无价白玉系衣袖／不见伊人泪涌流”（卷 12～556）一句，赠小野小町。小町以更激越的感情答歌，唱出自己炽烈的青春的爱恋：

痴泪如珠湿衣袖
恰似江水滚滚流（卷 12～557）

传说小野小町是绝世佳人，其貌美如玉，有“玉造小町”之称，但晚年日见“衰老之状”。所以她的恋歌另一特色，就是表现更具实在感，并且以悲调咏出：

世间人心似色花
恋情易变心如麻（卷 15～797）

这是晚年的小町托花色易变，来慨叹自己容姿衰老，人的恋心似花色随时间流转而易变。她在一首春歌中也表达了同样的心情：

花色易变人衰颜
人世弹指一挥间(卷 2～113)

小野小町的恋歌,年轻时感情如此丰富,如此激越,晚年时又如此忧郁、如此感伤,充满了风雅的浪漫精神,在古今歌中是鲜见的,作为好色的行动半径虽比不上在原业平广泛,但其歌的精神内涵比在原业平深刻得多。传说，年轻时在宫中,向她求爱者甚众,但衰老后却受恋人冷落,死后弃尸荒野,连风吹进她的眼帘都响起了悲鸣声。这些传说故事，与在原业平的传说故事一样,多作为物语、能乐等文学作品的题材。

当然,在对待好色文学的审美观念上,也存在两种截然不同的价值判断。纪贯之编纂了《古今和歌集》,他的假名序和纪淑望的汉文序,在对待好色理念问题上持异议是相同的,但在程度上则存在微妙的差异。假名序称：

现今世上,关于色、人心,如花似锦,无实之歌,惟有不像样的内容。如此，好色之家湮没无闻，不为人知矣。

汉文序则曰：

人贵奢淫，浮词云兴，艳流泉涌，其实皆落，其花孤荣,至有好色之家,以之为花鸟之使,乞食之客,以之为活计之媒,故半为妇人之右,难进丈夫之前。

对两序这段话进行比较,可以看出 前者仅是一种轻描淡写的客观叙述,至多是对好色的慨叹,语调是非常温和的。因

为纪贯之等编纂这部集子时也明白，敕撰和歌集本身是试图用国风来对抗汉诗集,如果无视好色的歌,就无从谈论那个时代和歌的潮流。而后者则从儒学的道德观出发，将好色之家比作“乞食之客”,是“妇人之右”,大丈夫不屑一顾,这种批评语调是非常严厉的。很明显，汉文序的意图是要将和歌提高到中国汉诗的同样水平，故而以中国儒家的道德标准来衡量日本的好色情趣，有意贬低事实上已经作为日本独自的文明价值所形成的好色的美理念。当时敕撰集选歌，在对待在原业平的态度上也反映出来。在原业平的歌，从《后拾遗和歌集》到《千载集》一首也没有采录,《古今和歌集》收入了十首,这反映了《古今和歌集》率先推动了和歌歌风的转变,适应了平安朝贵族社会新的审美价值取向。

在《古今和歌集》中,在原业平、小野小町的恋歌,其好色的性格是非常典型的,对同时代的“女房文学”起到规范性的作用。紫式部的《源氏物语》就是在这个基础上,将好色的审美情趣推向烂熟的程度。

六歌仙中有两名歌僧:僧正遍照(？～890)和喜撰法师。僧正遍照收入《古今和歌集》的歌十七首,仅次于在原业平和小野小町。僧正遍照俗名良岑宗贞,曾受仁明天皇恩宠,天皇驾崩后出家。在俗时写过恋歌,四季歌占六首,多描写客观的自然美,在题为《西大寺边柳》一歌中吟道:

浅绿春柳细如丝
坡上白露似玉珠(卷1～26)

他的歌风洒脱轻妙，颇具知性。喜撰法师（生卒年代不详),隐居宇治,简历不详。《古今和歌集》假名序记载:“闻其

咏歌颇多,惟多方探听,亦不知其详”。“歌学书、和歌四式”之一《倭歌作式》,又称《喜撰式》,是否喜撰著也未能确定。六歌仙中余下的文屋康秀、大伴黑主,生卒年代和简历也不详。实际上,和歌史上记载的六歌仙,能将业绩多留存于世的,主要是在原业平和小野小町二人。

第九章 古代文学评论的诞生

第一节 中国诗学的引进与《歌经标式》等

日本古代文学评论成立的基础，是从作为文学评论的先驱部分——日本歌学论的产生开始。产生的内在原因，随着和歌的发达，对文学的自觉，自然自律地产生对和歌价值的批评意识。从外因来说，引进中国《诗经》、《文选》、《文心雕龙》、《诗品》等诗文学书，不仅促进《怀风藻》、《万叶集》的成立，而且在六朝诗学直接影响下，《歌经标式》的歌学论的萌芽，还有留唐僧空海引进《唐朝新定诗格》、《诗格》、《诗髓脑》、《诗议》

等诗学书,并撰著了《文镜秘府论》。还有从仿《歌经标式》而作的其他和歌三式、《古今和歌集》序的歌学论、主要敕撰和歌集的相继完成、赛歌判词批评意识的产生，再到壬生忠岑的《和歌体十种》、藤原公任的《和歌九品》、《新撰髓脑》等歌学书的流行,乃至《源氏物语》“萤卷”中物语论的出现,促进了日本古代歌学评论和文学评论的诞生。

早在古代前期,即奈良时代《古事记》序已经触及“词不逮心”这样一个歌论的心与词的关系问题,同时又提出“夷曲”、“返歌”、“情歌”,或“思乡而作”、“好泣作歌”(酒乐歌)、“宇岐歌”(斟酒歌)、“天语歌”(颂歌)等等类别,但不具歌论的自觉意识。《怀风藻》序对诗的编纂精神以及山上忆良的《类聚歌林》等也含分类整理的意识,但未明确提出分类法。至《万叶集》的编纂,受六朝诗学的影响,提出了有关杂歌、相闻歌、譬喻歌、正述心绪、寄物陈思等歌素材和表现的分类法,它的题词和注释萌生歌的批评意识。特别是从山上忆良的歌序、大伴家持、大伴池主和歌与书简的交流中,可以窥见他们学习中国六朝诗的评论方法。比如山上忆良在《松浦歌三首并序》中提出“以鄙歌三首,欲写五脏之郁结”(卷 5~868~870);大伴家持于天平胜宝五年二月在《二十五日作歌一首》中末注强调:“春日迟迟,鸧鹒正啼,凄惆之意,非歌难拨,乃作此歌,式展缔绪。”(卷 19~4292)尽管它们的论述是零星的、一言半语的,都未能作为歌论立言,不能说是成型的歌论。但它对歌却具有一定的自觉性和批评意识，催促着歌论的诞生。

奈良时代末期,日本古代第一部和歌评论书《歌经标式》(又称《浜成式》,772)就是在上述对歌的零星议论的启动和引进的中国诗经、诗学的刺激下,展开对和歌的思想及其性格批评,提高了歌论的自觉性,为发展古代日本歌学迈出了重要

的一步。

这部以和歌评论作为直接目的的作品《歌经标式》,是藤原浜成(724～790)奉敕而作的。现存真本与抄本两种。抄本是平安时代后期根据真本抄出的,省繁从简。所谓'歌经'即歌之经典,所谓'标式'即歌的规范。就是作者在序文中所说的:"故建新例则抄韵曲,合为一卷,名曰歌式"。

《歌经标式》是主要论述写作和歌的规范。它的序集中叙说歌的意义、起源、功能及当时作歌的状况。关于和歌的规范,作者首先写道:

> 原夫歌者,所以感鬼神之幽情,慰天人之恋心也。韵者,所以异于风俗之语言,长于游乐之精神也。

它强调 歌韵与风俗的语言不同,要体现游乐的精神,以达到表现幽情和恋心的目的,同时也表示和歌重韵的表现美的效果。

其次,作者提出'凡歌体有三"(一)求韵体;(二)查体;(三)杂体。

(一)求韵体,即声韵论。借鉴中国诗的音韵,探讨用日语书写的和歌的韵、律、字、音的问题。这声韵论以歌病论为中心,提出了歌病七种,强调了和歌的语言与日常的语言不同,需要重视声韵,并进一步结合和歌实际存在的问题,批评'近代歌人,虽长歌句,未知音韵,令他悦怪,犹无知病",于是提出歌病七体的问题":准之上古既无春花之义,传之来叶不见秋实之味。无六体何能感慰天人之际者乎。'以'无春花之义'就"不见秋实之味'作比喻,强调了和歌无六体,乃歌病之要害。于是他引用万叶歌的不少歌例,尤其是山部赤人、柿本若子、

高市黑人等的歌例来加以说明七种歌病 即①头尾(头句和尾句同字同音);②胸尾(第一句尾字和第二句三、六的字相同);③腰尾（与他句的尾字同本韵);④黡子(五句都同本韵);⑤游风(一句中两个尾字相同);⑥同声韵(声韵相同)⑦遍身(两个韵中,除本韵的两个以上相同)等。

(二)查体,即查有缺陷的歌体。查体有七:①离会,即支离破碎,无雅意;②猿尾，即尾句字不足，意思未完结;③无头有尾，即五句中头句欠缺;④列尾,即终句应七字音,成了八字音;⑤有头无尾，以第三句为腰，无腰以下者;⑥直语,即与俗人语言相同;⑦离歌，即第三句和第五句尾字无韵。以上主要列举短歌为例说明,着重强调"若有犯者,名为查韵体"。也就是说,查歌病的重点,放在探讨歌体求韵的问题上。

(三)杂体,论述歌的雅体,有优点的歌体。它不像中国诗论那样以歌病论为中心，而以论述有优点的歌体为主要内容,强调"杂体有十":①聚蝶体,讲究素材和用语,表达吉凶,一般头句表示同事类;②谴警体，用隐语表现情感;③双本体,全六句,三句一韵,六句二韵,旋头歌类;④短歌体,全五句,三句一韵,五句二韵,五七五七七形式;⑤长歌体,二句一韵,以五七形式延续展开;⑥头古腰新体,古事作发句,新意三句,讲究雅丽;⑦头新腰古体,新意作发句,古事三句,讲究妙佳;⑧头古腰古体,第一句古事为头,第三句古事为腰,有无相对皆可,以七五为基调;⑨古事意体,以古事喻意,四句交错展开;⑩新意体,以新意表现抒情,有无相对皆可。

综观上述，主要论述声韵、形态和表现三方面的歌学问题。其中以声韵论作为中心课题，强调和歌形态虽存在歌律即七五律,但迄今偶用韵,也多为声、音、字共用,重视听觉的共同享受，尚未完全确立声韵，所以它以短歌的音韵论为重

点，强调'韵'是短歌的核心部分。它是借鉴中国诗论以'平上去入'四声定平仄法来规范和歌的声韵，但日本假名和汉字发声不同，和歌不像中国诗那样关心脚韵，相反是重视头韵，所以中国诗的脚韵论对日本的声韵论实际影响不大。在形态论方面，在检讨歌的字不足或多余或欠句后，主要放在论长歌和短歌的定型求韵上，长歌第二句押韵，五七调，短歌以第三句押韵，七五调，以此为主轴重点就短歌提出"：以五句为一绝。第三句终字为一韵，第五句终字为终韵"，这对于短歌的定型化和声韵规范化起着理论上的指导作用。在表现论方面，涉及表现内容和表现技巧问题。比如提出雅丽、妙佳二体为最高级的体，并由此而及古事与新意、比喻与实体、古典与今时两者的关系问题等和歌思想与方向的问题。简言之，声韵、形态、表现三论是不可分割的统一体，它们从美的内容出发，有意识地将歌划分品等，探讨各体的相互关系。这说明和歌开始含有价值的因素，并在其价值框架内规范其歌的优劣，即规定歌品的基础。

归纳《歌经标式》的结构，分序、正文，正文内容含歌病七种、歌体三种，歌体中又分求韵、查体和杂体三类。序和正文，提出了如下几个带理论性问题：

（一）提倡歌的社会功能及意义的重要性，指出'原夫和歌者，所以感鬼神之幽情，慰天人之恋心者也。'且'动天地，感鬼神，莫近于和歌。'它强调了歌可以起到'动''感''慰'的教化作用，这是具有道德伦理价值的。

（二）赋予歌以艺术的意义，提出要达到'动''感''慰"的教化作用，还在于'乐"，说"：韵者所以异于风俗之言语，长于游乐之精神者也。""功成作乐，非歌不宜。理定制礼，非歌不感"，这样给歌以艺术的定位，较之于上代仅仅将文学作为

政教伦理的工具是一个历史的进步。同时它强调‘制礼’,以此作为其论歌作用的基础,触及乐与礼的问题,即感情表现与伦理道德的‘善’(制礼)的问题,发展了上代歌的单纯感情表现的认识,而指向某一目的的追求。也就是说,开始涉及艺术所表现的感情与道德的关系问题，就是美善的问题。

（三)阐述音韵的特殊性,说‘:尽雅妙,音韵之始也’,指出当时‘歌人虽表歌句,未知音韵,令他悦怿,犹无知病,准之上古,既无春花之仪,仿之来叶,不见秋实之味。何能感谢天人之际者乎。’也就是说,歌的音韵在达到歌的美与善统一方面有着特殊的重要意义,如果不知音韵,就犹如春花之不义,秋实之无味,为此主张‘建新例’‘抄韵曲’。这是以中国诗学的音律修辞上的诗病作为参照系,来探讨歌病,这是全书的重点内容。

（四）说明歌的艺术本质是心与志、心与词的关系问题，“夫和歌者,故在心为志,发言为歌”。它一方面述说‘歌含志”的命题,一方面又注意通过“心’来摇荡‘志’,将志与心联系起来,歌是心中情感的表现,比上代对歌的艺术本质有了进一步的认识。

（五)主张歌‘专以意为宗,不能以文为本’。所谓‘意’者，情意也、事物之内容也。所谓‘文’者,文辞、文句也。意与文的关系,就是内容与形式的关系,强调了歌应以‘意’本身所具有的内在美作为前提条件,同时不能虚饰文辞、文句,否则‘其病未能免’。也就是说,注意到意与文对立的一面,初步概括了文学论的一般的艺术要求。

但是，还有几个值得研究的问题留待后起的歌论深入探讨,比如,如何把握歌的道德伦理价值,如果过分强调,有可能束缚和歌艺术的感情表现，妨碍刚刚萌芽的自我意识的进一

步发展。比如,对艺术所要表现的心的内容,以及心与志的对立与统一的关系没有进一步做出具体的解释,对"意"与"文"相统一的一面没有进一步探讨,更没有解决内容与形式的辩证关系。这个讨论只有随着歌论的完成,在歌学体系化的过程中继续展开。

从总体来说,《歌经标式》朴素地接受了中国《毛诗序》有关志情统一的讨论和诗感化作用的"六义"的潜移影响,以及以中国《诗品》的美学思想"文情理通"、"文能达意"为鉴,但又突破《毛诗序》以诗直接作为宣传政教伦理的狭隘的诗学思想,以自己的思想表达方法强调了"心"在歌的中心地位。说明它在心与志、情与文上吸收中国诗学思想,又不受其束缚,对于内在的——日本古代文学一贯追求的心的"真实"即"真心",表现出异常的关心。应该说,显示出其精神重于"心"的倾向。它对于确立古代歌学和文学的批评基准,以及建立古代歌学以主情为主体的歌学体系起到了前瞻性的作用。

可以说,《歌经标式》是日本最古的歌论,又以作者之名,简称《浜成式》。继之,平安时代前期,喜撰的《倭歌作式》(又称《喜撰式》,约886)、《和歌式》(成书年代不详,推断成立于905前后)、《石见女式》(成书年代不详),统称为"和歌四式"。后"三式"都沿着《歌经标式》的基本轨迹运作。这"歌式"的说法,是参照中国诗学的"诗式"的称谓。平安时代以后,歌学书多用"髓脑"这个词,因而《和歌现在书目录》将这"四式"列入"髓脑家"部类。

《倭歌作式》,作者有各说,一般认为是法师喜撰所著,故亦称《喜撰式》。它主要以短歌、长歌、混体歌(指六句体歌,与旋头歌同体)和杂咏八种为例,就和歌的形态、声韵、表现、语汇四方面展开评论:

(一)形态论强调歌音律为 31 字,虽无言明是指短歌,实际上主要谈短歌,在论述歌病时就写道"抑五七五七七,一文之中予有四病"。也就是强调了短歌"五七五七七"的定式,成为和歌的主体。

(二)声韵论指出歌的四病,即岩树病,指第一句头字与第二句头字同音;风烛病,即每句第二、第四字同音;浪船病,五言的四字、五字或七言的六字、七字同音;落花病,各句混杂着同文。强调除四病时,叠句、连句不属歌病,并解说常用的歌语。

(三)表现论,是这一歌式论述的重点,它强调表现与表现内容的一致性,论述歌格采八阶,即第一阶咏物,言对称而咏;第二阶赠物,言含蓄而暧昧;第三阶述怀,言不托心而陈思;第四阶恨人,言静思而咏心;第五阶惜别,言静咏悲喜;第六阶谢过,言每句赋予意义;第七阶题歌,言不凭善恶,仅求祛病;第八阶和歌,言以章句复趣旨,但各有区分。这是借鉴空海《文镜秘府论》引进中国诗学的八阶，八阶中有的名称各有异同，但其含义有近似者，比如第一阶咏物阶,《倭歌作式》"言对称而咏",《文镜秘府论》阶名相同,谓"事之言是著";也有经过消化,融合古来的本土思想和审美意趣者,比如《倭歌作式》第三阶述怀;"言不托心而陈思",《文镜秘府论》阶题就是述志,谓"上哲托以呈抱,明贤因而表志"等。

(四)语汇论强调咏物"神世异名",诸如注重实情,词汇丰富,根据作歌的不同场合和不同心得分类,规定采用适当的语汇,并具体举出咏天、地、日、月等 88 种,它在表现论方面,充实和发展了《歌经标式》的理论。在词汇、歌语的论述,也引起后来的歌论的关注。

《和歌式》通称《孙姬式》,孙姬是作者名否,亦不详。它由论"短歌八病"和长歌歌体构成。其绪论及和歌的本质,指出

“夫和歌者,所以通达心灵摇荡怀志也。放在心为志,发言为歌。”这一卷本的歌学书多已散佚,现存部分多是“和歌八病”,不像《歌经标式》或《倭歌作式》那样以声韵论或表现论为中心,而主要是针对古歌的通病提出批评,论述用词、内容和形态等三方面的问题,比如重复使用同一词,意义不佳,首句优末句欠佳,不押韵,使用素材不均,终句用语欠妥,字数不整齐音韵不当等,主要指短歌而言。

“和歌四式”最后一式《石见女式》,在《奥义抄》、《和歌色叶》等文献中曾出现其名,推测存在于平安时代末期,但今已全部失传。

概言之,“和歌四式”产生于汉诗与和歌交替变迁的时期,随着和歌的渐次勃兴,确立歌学的理论指导和歌的创作,是时代的要求。它们成为歌学歌论的先驱，对于完成汉文学到假名文学的过渡,促进日本古代歌论逐渐成熟,实现日本化,以及日本古代文学评论的诞生，都起着不可忽视的历史作用。

第二节空海与《文镜秘府论》

平安时代初期,日本盛行汉诗文,撰定《凌云集》、《文华秀丽集》、《经国集》等,不仅出现汉诗文一边倒的倾向,而且宣扬了“文章者经国之大业”的观点,强调诗文是政教的工具。在此前后空海应当时的歌坛要求,编纂了《文镜秘府论》(六卷,820)。作者因该书“虽要而又玄,而披诵梢难记,今更抄其要含口上者为一轴”,便于同年简写为《文笔眼心抄》一卷,以达“文约义广,功省蕴深”之效。这两部诗学书是日本上古即奈良时代以来的诗学的集大成。

空海(774～835)，是平安时代的僧侣、汉诗人、书法家。俗名佐伯真鱼,谥号弘法大师,又称普照金刚。母阿刀氏是儒学世家,空海自幼向其舅学经书史传,习作文章。成人后,勤于念佛修行,64 岁的他,将其修行心得撰写成书,名曰《三教指归》(三卷,797)及补篇《聋瞽指归》(797),虽论宗教,也从神佛儒三教优秀比较,并运用到文艺批评上,突现其对文艺的功利目的。延历二十二年(803),作为留学僧随第十六次遣唐使赴唐都长安,留唐三年学习真言宗,学习汉诗文。他学成回国时,带有"经论疏等凡三百益轴",不仅对佛典,而且对汉典籍造诣颇深,这造就了《文镜秘府论》和《文笔眼心抄》。他作日本汉诗也是当时属高水平的,其弟子真济称赞他的诗"比兴争宜,气质冲扬。风雅劝诫,焕乎可观"(《性灵集》序)。晚年的空海还写了《十住心论》(十卷,830)、《篆棣万象名义》(三十卷,830 以后)、《字声实相义》(成书年代不详)、诗文集《性灵集》(十卷,827～835)及其补遗集《高野杂笔集》、《拾遗杂集》,涉及宗教学、哲学、诗学、文学理论、汉籍训读的字书、语言学等广泛的学术范畴，它们成为指导诗文创作的基础。他的著述颇丰,曾出版《弘法大师全集》15 卷。

空海早在《三教指归》序中曾就其诗文观写道：

> 文之起，必有由。天朗则垂象，人感则含笔。是故，鳞卦、聃篇、周诗、楚赋,动乎中,书于纸。虽云,凡圣殊贯古今异时,人之写情,何不言志。

他的这种诗文的言志观,在《文镜秘府论》有进一步的阐述。在它的天卷中作为总序,开章明义,强调了"名教为基","文章是本","文则教源,以名教为宗,则文章为纪纲之要也",

说明以此为其编纂的根本思想是基于三教，接着就其编纂的意义、经过、内容和书名由来诸问题写道：

> 文以五音不夺，五彩得所立名。章因事理俱明，文义不昧树号。因文诠名，唱名得义，名义已显，以觉未悟。三教于是分镳，五乘于是并辙。于焉释经妙而难入，李篇玄而寡和，桑籍近而争唱。游夏得闻之日，屈宋作赋之时，两汉辞宗，三国文伯，体韵心传，音津口授。沈侯刘善之后，王皎崔元之前，盛谈四声，争吐病犯，黄卷溢箧，缃帙满车。贫而乐道者，管绝访写。童而好学者，取决无由。
>
> 贫道幼就表舅，颇学藻丽，长入西秦，粗听余论。虽然志笃禅默，不屑此事。爰有一多后生，扣闲寂于文囿，撞词花乎诗圃，音响难默，披卷函杖。即阅诸家格式等，勘彼同异，卷轴虽多，要枢则少，名异义同，繁秽尤甚。余癖难疗，即事刀笔，削其重复，存其单号，总有一十五种类，谓声韵、调声、八种韵、四声论、十七势、十四例、六义、八阶、六志、二十九种对、文三十种病累、十种疾、论文章、论对属等是也。配卷轴于六合，悬不朽于两曜，名曰《文镜秘府论》。……

空海在总序中明确说明《文镜秘府论》是参照我国六朝至中唐的骈俪文论而编著的。从书中借用诗文来看，他是以沈约《四声谱》、刘善经的《四声指归》，元兢的《诗髓脑》、崔融的《唐朝新定诗体》、王昌龄的《诗格》、皎然的《诗议》、上官仪的《笔札华梁》、陆机的《文赋》、杜正伦的《文笔快诀》、殷璠敏的《河岳英灵集》等中国文章学、文艺学的理论为依据，并以他们

的诗学书排比,采全部或部分原文,内中也有加以扬弃取舍的部分,可以说是类抄编纂而成。其博取中国诗学书,全书分天卷、地卷、东卷、南卷、西卷、北卷等六卷,涉及音韵论、种类形态论、内容本质论、诗病论、表现和修辞论等诗学理论和技巧性问题。诗学的理论主要放在南卷的"论对""论文意"和"论体"上,是全书的中心,内容之丰富,是前所未有的。

《文镜秘府论》关于诗的理念和价值,详尽地引用《毛诗序》的"动""感"作用之后,强调了文章言志的经国思想,这是明显的,它写道:

经理邦国,烛畅幽遐,达于鬼神之情,交于上下之际,功成作乐,非文不宜,理定制礼,非文不载。

还有在北卷的"帝德录"中强调诗之"六叙"功能:"叙功业""叙礼乐法""叙政化思德""叙天下安平""叙远方归向""叙瑞物感致",它几乎将中国六朝诗学原原本本地搬到歌学论上来,提出诗可云"经纬天地,照临日月,感会风云";"织成宇宙,万神齐赞,万始归往";运七政以机衡,通八风于律吕"。其诗学的批评标准,非常重视政教性。在地卷的"六义"中特别强调诗之"颂者,容也。美盛德之形容,以其成劝告于神明也",突现神儒佛文学思想,做出教化的解释。

归纳上述,作者是说,作诗需有道德感及其审美所具有的社会价值,但诗是艺术,又需以乐为中心来发展诗的情感表现。作者在南卷的"论文意"集中论述了这个文艺论、诗论的根本问题。他首先就作诗之体这样写道:

凡作诗之体,意是格,声是律,意高则格高,声辨则律

清，格律全，然后始有调。用意于古人之上，则天地之境，洞焉可观。

诗本志也，在心为志，发言为诗，情动于中，而形于言，然后书于纸也。

这段前句关于意与声的论述，构建了意 + 声 = 格律的诗学方程式；后句关于志与心、情与形的论述，一方面汲取儒教“诗言志”的思想，一方面又倡导从佛教‘止观’的思想出发，强调了达意，融合心意、格调、言辞三者，同时还注意诗的情动作用，但又不囿于情，将心与志、情与形结合。上述的文意论，明确地提出了诗学的中心课题——内容与形式的关系问题，主张内容为主，形式为末。

其次，在提出心与词、内容与形式的关系问题时，引用《文选》为例说明文章须多立意、凝心、动气等，然后对比文章与诗，强调：

文章兴作，先动气，气生乎心，心发乎言，闻于耳，见于目，录于纸。意须出万人之境，望古人于格下，攒天海于方寸。诗人用心，当于此也。

因此，详述作诗须知：入头即论其意，意尽则肚宽，肚宽则诗得容颜物色；用字有轻重浊清诸般，事须细律之；一句即须见其地居处，若空言物色，则虽好而无味，必须安立其身；诗头皆须造意，意须坚，然后纵横变转，如此等等，最后提出：

凡属文之人，常须作意。凝心天海之外，用思元气之

前。巧运言词，精练意魄，所作词句，莫用古语及今烂字旧意。

在南卷的‘ 论体 ’中，就文章之通义问题，提出：

至如，称博雅则颂论为其标。语清典则铭赞居其极。陈绮丽则诗赋表其花。叙宏壮则诏檄振其响。论要约则表启擅其能。言切至则箴诔得其实。

作者叙述博雅、清典、绮丽、宏壮、要约、切至等六事，乃文章之通义，文章之本体，是所宜也。而苟非所宜失之远矣。博雅之失也缓，清典之失也轻，绮丽之失也淫，宏壮之失也诞，要约之失也阑，切至之失也直。因而要遵其所宜，防其所失。作者在这里，在论述心与词，就是内容与形式的问题。以此作为理论基础之一，展开诗学评论、文学评论。

《文镜秘府论》倾注力量最多的，是论述作诗技巧，主要是音韵分类论和诗病论。分类论又首先在天卷提出调四声谱，即平上去入配四方；调声，即格，意也，意高为之格高，意下为之格下；用声法式，即从三言至七言的用声法；八种韵，即‘ 凡诗有连韵、叠韵、转韵、叠连韵、掷韵、重字韵、同音韵 ”；四声论，参照齐书称四声为‘ 永明体 ”，提出‘（永明体)文多古质，未营声调 ’的声律病问题。作者指出‘ 永明体 ’的诗病的同时，积极地阐明律体诗的规律。同时在天卷论用声法式，东卷论对，在小序中云：

或曰：文词妍丽，良由对嘱之能。笔札雄通，实广安施之巧。若言不对，语必徒中。韵而不切，烦词枉费。

（中略）其赋体对者，合彼重字、双声、叠韵三类，与此一名 或叠韵、双声，各开一对，略之赋体 或以重字属联绵对。

于是开具二十九种对，主要分字、声、韵三类，是剪裁元兢的《诗髓脑》、皎然的《诗议》、崔融的《诗格》等的论对综合而成。空海论诗的技巧，重点在总结“永明体”声律病的基础上，讲述诗律从四声律到平仄律的演变，形成律诗的主要基础之一的问题。

其次，是表现内容和形态的分类，包括十七势、十四例、十体、六义、八阶、六志、九意等。其中以“十体”、“六义”、“八阶”为中心；“十体”是形似体、质气体、情理体、直置体、雕藻体、映带体、飞动体、婉转体、清切体、菁花体；“六义”是风、赋、比、兴、雅、颂；“八阶”是咏物阶、赠物阶、述志阶、写心阶、返酬阶、赞毁阶、援寡阶、和诗阶。每义每阶都一一列举六朝诗为例，加以佐证。这三类对日本歌学论的影响最大，比如壬生忠岑的《和歌体十种》的十体论、《古今和歌集》汉文序的六义、《倭歌作式》的八阶论，都直接接受《文镜秘府论》的主张，其意大都是相通的，不少名称也是相同的。《古今和歌集》汉文序的六义则完全是相同的。

西卷则主要专论诗病，在“论病”的小序中强调：

五音妙其调，六律精其响，铨轻重于毫忽，韵清浊于锱铢。故能九夏奏而阴阳和，六乐陈而天地顺。和人理，通神明，风移俗易，鸟翔兽舞，自非雅诗雅乐，谁能致此感乎！

小序接着论及声谱郁起、病犯争兴,徒竞文华,空事拘检,灵感沈秘,雕弊实繁等,乃正声之失,于是分列出"文二十八种病",并从中取"十病"论其得失,名曰"文笔十病得失"。二十八种病,即八体、十病、六犯、三疾,主要论违反声韵的病,并一一举具体诗例加以佐证,对于和歌的歌病论的发生,产生直接诱导作用。

实际上,《文镜秘府论》的技巧论集中强调了两点:一是"诗可以兴,可以观";二是"体韵心传,音律口传"。这一时期,即奈良时代末期、平安时代初期,汉诗文压倒一切,和歌衰微,《歌经标式》的影响缩小,许多歌论都模仿《文镜秘府论》。可以说，它是在汉诗文一边倒的形势下的产物。

加藤周一对《文镜秘府论》及其在日本的影响作出这样概括的评价:"(《文镜秘府论》)其体系是从说明四声开始,论调声,分析诗体,详细解释对句及其他技巧,乃至诗之'病'(作诗应避免的形式和表现)。分类说明各项,列举用例,就是其叙述方法。它作为诗法的体系，在中国也尚未出现过如此概括的典籍，从霍拉提乌斯到布瓦洛的西方的诗论毕竟也不及此。在日本国当然是空前绝后的,从平安朝开始的歌论,大体多模仿《文镜秘府论》,而且往往只不过是直接的模仿而已。例如频频进行的'歌病'分类。汉语与日本语是完全不同的语言，企图把汉语的'诗病'原封不动地搬到日本语的'歌病'上议论,自不消说,这是不会有成果的。另外,有时离开《文镜秘府论》而论日本语的歌，在其体系的规模上说，也是远不及它的。"①

加藤周一对《文镜秘府论》在日本文学史上的功绩作出了

① 加藤周一:《日本文学史序说》(上),第 107 页,筑摩书房 1980 年版。

充分的肯定，同时就当时日本歌学论机械照搬诗学论的现象提出了批评,反映了客观的历史事实,尤其是中日两国语言文字不同,不能将诗的音律三分类即音性律、音位律、音数律完全照搬在歌论的音律上，显然是不可能的。根据日本语言一字多音的规律，歌论可扬音数律而弃音性律和音位律。不过，这是引进外来的文化、文学初期不可避免的,它需要有一个消化、调适和磨合的过程,一个实现日本化的过程。比如《古今和歌集》假名序借鉴‘六义”,称‘六体”,虽受诗学的影响,但名称已异,其内容也与汉文序不同,出现了日本化的倾向,这将在下节论述。

严格地说,《文镜秘府论》不是空海的创作,而是编著,借用或综合中国先行诗学文献的精髓，并将中国诗学理论系统化、体系化,在学习和汲取中,有所完善和提升,对于日本古代歌学论形成和发展的影响是至大的。同时，它借用的中国六朝后期至中唐时期的诗学文献,部分已经失传,这样它也起到一个填补我国诗论史、音韵论研究领域的空白,在中日两国文化和文学交流史上是一大贡献。

第三节《古今和歌集》序的歌学论

《文镜秘府论》是诗学论,《古今和歌集》的汉文序与假名序不仅叙说和歌史的展开、编纂的目的和历史意义,而且还论述和歌的本质、功能、表现种类,以及对歌的批评,反映了编纂者的歌学思想，也使歌学论拥有自己的规模和建立自己的理论体系。

就和歌的本质论来说，两序是存在相位差的。汉文序着

重论和歌的理性作用,强调了"词",序中写道:

> 感生于志，咏形于言。是以逸者其声乐，怨者其吟悲。可以述怀,可以发愤。动天地,感鬼神,化人伦,和夫妇,莫宜于和歌。

> 皆是以动天地,感鬼神,厚人伦,成存敬,上以风化下,下以讽刺上。虽诚假文于绮靡之下,然复取义于教诫之中也。

汉文序这种以"述志为本",即以教诫作为和歌的思想机能,无疑是借用中国诗论的传统思考方法,根据中国诗学儒学道德和政治思想来判断和歌的优劣。以务虚为主，属抽象论。但是,假名序"以心为本",并无如此着重强调和歌的社会意义和道德感化作用,而且有意识淡化儒学的文学思想,尽量以日本固有的文学思想加以制约，或以日本固有美学用语加以解释,且多务实,属具体论。

以两序开篇明义之句为例，试对和歌的目的论之异同进行比较。

> 汉文序：夫和歌者，托其根于心，发其花于词者也。人之在世，不能无为。思虑易迁，哀乐相变。感生于志，咏形于言，是以逸者其声乐，怨者其吟悲。可以述怀，可以发愤。动天地，感鬼神，化人伦，和夫妇，莫宜于和歌。

> 假名序：夫和歌者，以人心为种，以千万词为表现。世人遭逢种种事件,做出种种行为,其心必有所思,辄发

为语言表现者也。听花中啼莺，听水中蛙鸣，活波生动，皆可成歌。无须费力而动天地，感天神，舒抚男人的胸臆，慰藉勇者的心灵，莫宜于歌也。

汉文序一般地提及歌是根于心而发于词，心是通过词来表现，两者是不可分割的有机组成部分，且偏重于主观的感触。假名序则将"心"与事件、行为有机联系，将"心"所思与所见所闻有机结合，即将"心"的自然发生——"真实"作为歌论的重要命题，在以"心"的表现作为歌的第一义的前提下，主张"心"与"词"的合成关系，倾向客观的触发、个人感情的自然表现。在纪贯之看来，"心"的本质就是"真实"，并作为表现论提出来。在这个意义上说，假名序的思想基础是本土的"真实"文学思想，即是原初的朴素的写实思想。这是日本古代"真实"和"有心"的文学思想的发端。

由此两序叙述和歌起源，以及史的发展时，对汉诗与和歌的地位存在不同的强调，汉文序强调了在柿本人麻吕之前，已有大津皇子推进作汉诗，它写道："自大津皇子之初作诗赋。词人才子，慕风继尘。移彼汉家之字，化我日域之俗。"也就是承认汉诗文昌隆的历史事实。假名序则有意无意回避认为不利于和歌的这段日本汉文学的历史，以及其对和歌中兴的作用，却详尽地论述从传说中神代的下照姬、素盏鸣尊的歌起，就直接跳到柿本人麻吕和《万叶集》，以及本歌集，其起源论只属神话传说，缺少文献的实证考察，反映了序作者以和歌为第一义的评论思想，存在一定的主观性。缘此，假名序比汉文序长三分之二，颇有反拨汉文学的意味。

就歌的分类论而言，两者摆脱了《万叶集》时代以歌的素材来分类，引进中国诗学以表现态度来分类，汉文序以六义、

假名序以六体的表达方法,现试就两者之异同进行比较。

汉文序：

和歌有六义,一曰风,二曰赋,三曰比,四曰兴,五曰雅,六曰颂。

假名序：

即讽歌体(そへうた)、数歌体(かぞえうた)、准歌体(なずらへうた)、譬歌体(たとぇうた)、真言体(ただごとうた)、祝歌体(ひはうた)。

汉文序与假名序对六义、六体的表述,不仅是名称上的不同,而且在内容上也有差别。假名序没有照搬《诗经》序的六义,而以和歌为主体,多少做出自己的新解释,给予和歌以实质的表现意义。汉文序关于和歌六义无疑是直接照搬中国《诗经》序的六义,前三者是概括不同的内容分类,后三者是说明不同的表现方法，但没有做出进一步的解说。中国的《诗经》序提出的六义,着重讲其感化作用。在日本解释时特别强调‘风’指‘风俗歌”,乃‘教’也。“雅’指宫廷歌,并含伦理性、政教性的解释。假名序相当于‘风’义的是‘讽歌体”,是指讽喻,间接表现的歌体;相当于‘雅’义的是‘真言体”,即不借用譬喻,不借用修饰词,平淡而直率地咏出‘真实’的‘心”,并从这里出发,以‘真心’的风雅之幽玄性为中心,初步确立了风雅的表现美，确立了歌学最初的基本美形态。

两序对和歌创作的批评比较广泛，仅就对六歌仙的批评之异同来进行比较：

汉文序：

僧正遍照	然其词甚花而少实。
在原业平	其情有余，其词不足。
文屋康秀	文巧咏物，然其体近俗也。
喜撰法师	其词华丽，然首尾阻滞。
小野小町	然艳而无气力。
大伴黑主	颇有逸兴，然体甚鄙。

假名序：

僧正遍照	然得歌姿，其真实少。
在原业平	其心有余，其词不足。
文屋康秀	其词巧妙，其体近俗。
喜撰法师	其词隐约，然首尾确实。
小野小町	然哀而不刚强。
大伴黑主	其体甚卑。

两序都重视歌的心、词的要素，对六歌仙的批评，或以心为中心，或以词为中心，或以心词调和为中心作为歌的批评基准。然而在解释上，两者存在微妙的差异。汉文序用“少实”并非认为是致命弱点，而其重点是放在开头的心词关系上。这里的‘实’，没有用日本固有用语‘真实’（まこと），明显地受中国《文心雕龙》的华实论的影响。假名序在批评‘六歌仙’作歌的风体和‘心、词’的评句中，以及‘然得歌姿，其真实少’中，提出作歌的“心、词、姿’三要素，这是第一次对‘歌姿’的认识。当然，如何在‘心词调和’的基础上将‘歌姿’形象化，即内容与形式的统一，这是一个歌学理论和作歌实践长期探讨的重要课题。假名序直接用‘真实’（まこと）日语这个词，含‘真事’、“真心’、‘真言’之意。也就是说，它不仅包含‘实’所指的歌内

容的政教机能，而且指相对于词的“心”而言，指“心”的“真实”，即重点强调歌以“真心”的表现为主。比如，假名序批评在原业平时用“心”有余，而汉文序用“情”有余，日文的“心”与“情”基本相通，汉文却存在某些差异。所以两序中的“情”限于指感情，而心则是知识、感情、意志的总体，不仅含感情的内容，而且具观念的内容，即精神的作用。再比如，假名序批评小野小町时用“哀而不刚强”，汉文序则用“艳而无气力”，一“哀”一“艳”，反映了不同的审美范畴。假名序用“真实”、“哀”作为批评的基准，孕育着“物哀”的审美意识，无疑是根植于本土的文学精神和审美价值取向的。

可以说，尽管《古今和歌集》两序都接受中国六朝诗学的影响，但假名序存在某种对中国诗学的抗拒意识，很少盲目借用中国诗学的思考方法，或单纯剪裁中国儒教的文学思想，而且更多的是有意识淡化中国诗学的影响，强烈地表现日本意识，出现企图酿造独立的和歌思想的倾向。可以说，两序发表了对文学思想的有机的折中性的见解，这种见解具备歌学的形态，各自从抽象理论到实践总结的不同角度，开始建立和歌的理论体系。其后的歌学继承这一传统，它们成为日本歌论、歌学的基础理论。

这两篇序成为日本古代引进中国诗学渐次演绎为歌论歌学过程中的重要一环。但日人无论作为文章或作为歌论来看，多重视假名序，流传至今的《古今和歌集》诸古本中，有的已只载假名序而无汉文序。日本学者对假名序特别给予很高的评价，认为“《古今和歌集》假名序以假名成为堂堂的歌论，无论是有关歌的本质论、变迁论，还是对六歌仙的评说、对《古今和歌集》编撰的历史意义，以及对和歌的抱负，都不失为一篇大论文。后世以此假名序为样板作论文，以及进而作歌论

者,不胜枚举。即使说后世的歌学思想的历史,就是一部假名序的演绎史,也非言过其实。”①

纪贯之的《新撰和歌集》汉文序在《古今和歌集》序的基础上,对他的歌学思想作了进一步阐述,写道:

> 抑夫上代之篇，义尤幽而文犹质，下流之作，文偏巧而义渐疏。故抽始自弘仁至于延长词人之作。花实相兼而已。今之所撰玄之又玄也。非唯春霞秋月渐艳流于言泉，花色鸟声鲜浮藻于词露。皆是以动天地，感神祇，厚人伦，成孝敬，上以风化下，下以讽刺上。虽诚假名于绮靡之下，然复取义于教诫之中者也。

文中明确强调了义与文的相对性,义是幽与疏,文是质与巧，并且以花实相兼，玄之又玄来作为评判和歌优劣的基准。这充实和发展了他在《古今和歌集》序的歌学思想,达到了圆熟之境。纪贯之这一“义文相对”、“心词调和”,以及和歌构成的“心、词、姿”三要素,显示了歌学论中美意识的存在,对其后的歌学发展产生重大的影响,被誉为日本古代歌论的鼻祖,为其后的歌学所继承和发展,成为古代日本歌学的基础理论,在和歌史、歌学史上具有划时代的意义。

久松潜一列举了敕撰的二十一代集中有序的九集,即《古今和歌集》汉文、假名二序、《后拾遗和歌集》序、《千载和歌集》序、《新古今和歌集》序、《新撰和歌集》序、《续古今和歌集》汉文、假名二序、《风雅和歌集》汉文、假名二序、《新后拾遗和歌集》序、《新续古今和歌集》汉文、假名二序,来考察文学论,强

① 西下经一校注:《古今和歌集》解说第28页,朝日新闻社1976年版。

调“:《古今和歌集》的序,作为歌集的序,不仅是先驱之作,而且比其后一切的序都更系统,且具更多文学论的价值。”①

归纳来说,纪贯之《古今和歌集》的序,分为和歌的本质论、目的论、起源论、表现论和对歌作的具体评论,以及他的《新撰和歌集》序对歌学思想进一步论述,使日本古代歌论走向系统化、体系化,同时也迈开了日本化的第一步,它们对于古代日本文学评论诞生的历史作用,是应给予充分肯定的。

第四节　赛歌兴隆及判词的批评意识

“和歌四式”的成立、空海引进中国诗论的前后,伴随和歌的中兴,平安时代前期,即 9 世纪末叶,赛歌会也勃然盛行和兴隆,赛歌判词也应运而生,加强了对和歌的自觉的批评意识,反过来又促进歌论歌学的发展。可以说,赛歌判词是文学评论的一种形式。

古代赛歌会的形式和内容是,歌人集合咏题和就咏歌的批评。实际上是一种赛歌的场合,将参赛歌人分左右两组,总计个人成绩来决定胜负。开始时,胜负由众议,后来发展为由专人担任裁判者。赛歌会的产生,一方面受中国诗会和赛诗的影响,《文华秀丽集》就出现过赛诗;一方面日本古来就有举行神乐的仪式,有竞唱民谣的习俗。在内外因素的作用下,促进了日本古代赛歌会的诞生。

据现存最古的《民部卿赛歌会》的记载,赛歌会这种形式是始自仁和元年(885)于“在原业平宅中赛歌会”,也就是在

① 久松潜一:《日本文学评论史》(古代·中世篇),第 102 页,至文堂 1969 年版。

《古今和歌集》问世之前，成型于延喜十三年(915)的‘亭子院赛歌会’，至天德四年(960)的‘天德宅中赛歌会’达到了顶峰。赛歌会的仪式，最初是一种文学游戏性质，没有一定的规范，主要是‘主客尽欢’为目的，在美女相陪下，举杯交盏，可谓‘群臣快醉，杂兴难禁’，欢歌作乐而已。对歌的评判不是很正规的，判词只写‘优’或‘劣’。赛歌会成型后，其仪式根据《亭子院赛歌会》记载如下：

参加者一同出席（男女一同身穿盛装）

上奏作品（将咏题、和歌、作者名等各分左右奏上天皇。奉上盆景。演奏催马乐）

披露、裁判(讲师<吟诵者>演诵左右的和歌，评判者裁决胜负。)

奏乐(左右同奏，一般奏催马乐）

赐赏(由天皇向方人<歌人代表>下赐装饰)

赛歌会从此走向正规化，规定若干题和番(咏题和等级)，并且开始注意对歌的表现问题的评判。以‘亭子院赛歌会’咏题《春二月》为例：

左　　季方作

石上山间樱花落　　犹在去年鲜花色

右　　伊势作

周边樱花刚飘零　　未久已是尽落时

判词是：左，只恋去年，无今年心。负。

也就是说，咏题《春二月》是指当年而言，从表现论来说，

左的歌不符合题意,而右的歌表现出樱花开得快落得也快,既符合指当年的题义，又表现出日本人传统美理念的樱花生命的暂短之美。所以判左负，右胜。

随着赛歌会的发达,逐步摆脱游乐性,由有教养的男性贵族为主体,由宫廷主办,许多时候由天皇主持。从此更多地尊重和歌的文学性,题和番的数量也随之从少到多。“天德宅中赛歌会”就分松、月、红叶、残菊、初雪、池水、捣衣、千鸟、祝贺、恋等十题十五番，而且奏乐除了催马乐以外，还演奏《春莺啭》、《柳花怨》等唐乐。参加的歌人都是当时最有名者,像藤原朝忠、平兼盛、壬生忠见、源顺、藤原元真等,评判者由藤原实赖担任。更值得注意的是,从歌题的选定到仪式的安排,都由村上天皇决定,乃至难判胜负时,最后由村上天皇裁定。比如,平兼盛、壬生忠见以恋为题的赛歌：

平兼盛的《情深》歌曰：

深情隐现眉宇间
他人已知我相思

壬生忠见的《恋情》则唱道：

恋情未露人已知
本欲独自暗相思

这两句同一咏题的歌,都展现了一种幽深的余情美,评判者实难分胜负，最后由村上天皇判定平兼盛优胜。再举对平兼盛另一首以“霞”为题的赛歌判词为例：

故乡山川春色重
吉野离宫彩霞浓

藤原实赖的判词曰 右,春色重已有例句,彩霞浓则语出惊人。

由此，评判者判平兼盛此歌为优。根据日本学者考证，“(春色重、彩霞浓)两语,在《古今和歌集》、《后撰和歌集》尚无例句,即使私家集的范围扩大了,也只有《纪贯之集》的屏风歌有一例‘春色重’,至于‘彩霞浓’则是平兼盛最早咏出。可以说,它作为歌语,是令人耳目一新的”。“实赖的价值基准,不是凭印象，而是依据古今类型表现的语感来印证的。他作为一个评判者,探讨敢于突破古今世界的歌人们的挑战,批判依靠《古今和歌集》以后王朝和歌的沉积、挑战,以及宫廷和歌应有之姿,这种争论不断地反复扩大,直至近古。这正构成一幅和歌创作与和歌评论图”。①

赛歌会中的歌作，也成为当时一些歌集辑入的对象。比如《古今和歌集》就采录了“贞亲王宅中赛歌会”等的歌。可以说,赛歌会的目的,不单纯为了一种竞技——赛歌,更重要的是为编纂和歌集,特别是敕撰和歌集而选歌,以及开展对和歌创作的评论。自此赛歌会不断,歌数也增加,多者一次赛歌会就达三十五番,判词也由简到繁,从歌病出发,就声韵、内容与表现形式乃至美理念诸文艺性问题进行评论。到了十一二世纪最兴盛期,还编辑了《赛歌》十卷和《类聚赛歌》二十卷。

《赛歌》又称《十卷本赛歌》,是现存最早的赛歌书,收入从仁和年间(885～889)开始存在评判歌的优劣的“民部卿赛歌

① 岩波讲座《日本文学史》(第2卷),第152～153页,岩波书店1996年版。

会'始,至天喜四年(1065)的'皇后宫春秋宴赛歌会'的资料,而后冷泉天皇的赛歌会则没有入集，所以一般推断它集成于后冷泉天皇在位期间的治历四年（1068）,编纂者为藤原赖通,类集了从后宫女官、公卿到士大夫等宅中举办的四十六次歌会的资料，以主持人的身份来分类，多属于社会交际的游宴性，反映了古代赛歌会的主要内容。

《类聚赛歌》是以《十卷本赛歌》为范本,是平安时代赛歌会资料的集大成。编纂始于堀河朝（1086～1107）,由堀河天皇提出编纂《和歌会抄》的计划,最后完成于崇德朝大治二年（1127），前后经历了近三十年的岁月。编纂者以前后两任的内大臣源雅实、藤原忠通为中心进行编选工作,这期间经过三次修订编辑方针,从原来偏于古昔的交际游兴为主,修改为以文艺为本,并以此为依据增辑改编,以适应赛歌会随时代发展而产生的变化。雅实原定名为《古今赛歌》,忠通监修订稿时称《类聚赛歌》。赛歌会像波浪式的发展,随着敕撰和歌集的高低潮而时起时落，其后渐由宫廷而及民间。赛歌会主持者也由宫廷贵族而扩大至中下层贵族和僧侣，并由一般交际礼仪的游宴形式演变为精研歌学的场所。判词也由原初只给赛歌判'优'或'劣",进而加上"哀"(あわれ,悲哀)、"おかし"(含幽默风流之意)、优(いう,含优丽典雅之意)等带美概念的判词,从平安时代后期至镰仓时代,发展到使用'幽玄'这个判词,判歌也随之以美学为主导,且比较详尽些。其后这些判词发展为重要的美理念,不仅在赛歌判词上,而且在歌学论、文学评论上被广泛地采用。而且评判者也有了像源俊赖、藤原基俊、藤原清辅、藤原显辅等这样有名的歌学者,提高了赛歌判词的批评质量，刺激了文艺性赛歌会新潮流的发展。

在这种氛围下，藤原清辅发表了第一部赛歌会研究专著

《袋草纸》(二卷,1158),又称《袋草子》、《囊草子》。作者谈到书名由来时写道:“囊字有四义,一,其形囊也;一,智囊也;一,入囊随身而行也;一,僻论多,故乃指虚言袋之义也。”虽然有点戏言,但他确实是试图将系统论述赛歌会整体结构集中一书之中。它是赛歌会的做法、赛歌评判者的职责、对判词的批评,以及有关典故为中心,展开了对和歌诸问题的广泛议论,从和歌探题、编纂敕撰集的经验、《万叶集》等歌集形成的详细论证,重要歌人比如柿本人麻吕生平的精细考察,乃至附上神佛颂歌、诵文歌等资料。虽不够严整,包罗万象,有如‘袋草纸”,但对于了解平安时代赛歌会、赛歌判词的实际状况,是一部重要的文献资料。它不仅在规模上大大超过《赛歌》、《类聚赛歌》,而且在内容上不限于游宴性,还加强了文艺评论性。

从整体来说,上述有关赛歌会的著述,主要是罗列赛歌会的状况、赛歌的方式、歌作的解说、歌病、赛歌的判词、歌人的逸闻等,仍不能说是正式的歌论书,但它们将赛歌会的赛歌成果和批评成果结集,在和歌创作和评论两方面,对其后敕撰和歌集的编纂,以及歌学书的诞生与流行,壬生忠岑的《和歌体十种》、藤原公任的《新撰髓脑》、《和歌九品》和藤原俊成的《古来风体抄》的问世等,都产生了重大的影响,正在迎接着古代文学批评日趋成熟、理论指导水平的渐次提高,以及文学评论的更加自觉的新时期的到来。

第五节 藤原公任及歌学书的流行

自空海引进中国歌学书及撰著《文镜秘府论》、赛歌判词的出现、编纂和歌集的兴盛,以及《古今和歌集》序发表以来,

朝廷、歌坛开始对歌作的批评给予极大关注。平安时代中期，即 10 世纪中叶,朝廷令《后撰和歌集》的编撰者们研究《万叶集》,开始《万叶集》的古训法,并研究和歌分类法,推动了和歌研究及歌学的发展进程。

以《古今和歌集》序为开端,歌学开始探讨心词调和,将姿形象化,并将其导入歌体论、修辞法、审美论的领域,从理论角度开始建立和歌的理论。这个时期,以壬生忠岑的《和歌体十种》和藤原公任的《新撰髓脑》、《和歌九品》等歌学书为中心展开，它们是这方面的理论探索的结晶，完成了和歌的理论体系。

壬生忠岑(？~965）,平安时代歌人,《古今和歌集》编纂者之一。他任右卫门府生,经常参加宫中的歌会,收入各类歌集的歌共八十二首,还著有私家集《壬生忠岑集》。忠岑的《和歌体十种》（945）,又称《忠岑十体》,作汉文序,开首将和歌概括为“夫和歌者,我朝之风俗也”,接着提出和歌十体,即古歌体、神妙体、直体、余情体、写思体、高情体、器量体、比兴体、华艳体和两方体等十体,各体附有歌例解说,主要取自《古今和歌集》。十体是留有参照崔融著《唐朝新定诗格》中的痕迹,但他立足于本土文化的土壤,进行独自的思考,特别强调最高样式是“高情体”,其他九体也有高情的素质,以此作为和歌歌体的规范。他作了如下说明：

> 此体,词虽凡流,义入幽玄,诸歌之为上种也,莫不任高情。仍神妙、余情、器量皆以出是流。而只以心匠之至妙，难强分其境。待指南于来哲而已。

忠岑强调了“高情体”的特征是“义入幽玄”,与余情混其

流而进入高情之境，才能成为上品之体。他以“高情体”为中心，展开对“余情体”和“写思体”的论述，深化“幽玄”与“余情”的情趣性与情调性，开始触及和歌的根本文学思想。同时“幽玄”“余情”的精神，不仅正式成为歌学用语，而且作为表述一种文艺的美学概念，对于推动歌学论朝日本化的方向发展，是起着一定的历史作用的。

藤原公任（966～1041）是当时歌学评论的重镇，有“（他的）一句的批评，就能决定当时的歌的价值”的称誉。大半生从仕，几度浮沉，官至四条大纳言。他青少年时代，家中经常举办赛歌会，当时的有名歌人出入其间，自幼耳濡目染，年轻时就发挥他的歌才。三十岁上，他的私撰集《拾遗抄》（996或997）在歌的精密分类、增强歌语意识、丰富歌的表现和提高歌的审美意趣诸方面，都有新的建树，对建立编纂和歌集的新规制和后世编纂和歌集产生了很大的影响，从此确立他在歌坛上不可动摇的地位。他在相继失去两位爱女后，于万寿二年（1025）入北山削发为僧，度过晚年。著有私家集《藤原公任集》、歌学书《新撰髓脑》、《和歌九品》，还有已散佚的歌学书《古今集注》、《歌义论》等，编纂有汉诗集《和汉朗咏集》等。

藤原公任在歌学论上的成就，首先是在纪贯之的《古今和歌集》假名序树立“心词”合成概念的基础上导入“姿”的概念，提出了“心姿相具”的论点，成为歌论史上的传统批评观念和歌学思想的原型之一，对于深化歌论、歌学的理论起到很大的作用。他的《新撰髓脑》（约1001～1002）是日本古代第一部正式的独立的歌学专著，代表了这一时期的歌论、歌学的最高水平。日本古代这一时期，文学思想已经确立了以“物哀”文学思想为主潮，这点将另章论述。这里只着重论述藤原公任发展了纪贯之的“心、词”的观点，调和心词，追求余心，但作为整

体是以“调和美”为中心。他的“余心”,产生了新的文学思想和文学批评基准。

在《新撰髓脑》中,他写道:

> 反歌者心深姿清,应以心有奇处为优。(中略)心姿相具难,则应先取心。

他从秀逸之歌必须“心姿相具”来说明两者的辩证关系,强调如果两者兼备有困难,则以心为先。在作者看来,心是感情的主体,是构成歌之美的主要条件,词是歌的物质素材,词被组合成歌的形就是“姿”。如果只寻求心或仅作为语言的素材的词都是不够的,所以必须导入由词构成的形——姿。这样具备“心深”的条件,以及表现上的“姿清”的具体形态,才能创作出秀歌来。所以他将歌的“姿”作为心与词不可分割的整体形象,即内容与形式的统一。在这篇文章中,作者使用“心”的词最多,“姿”的词次之,可见其重视的程度。

藤原公任在《新撰髓脑》中还以纪贯之等为例,说明“贯之、躬恒乃(平安时代)中期的佼佼者,今人所好者应是其姿也”。从而总括纪贯之《古今集》假名序和古今歌人的创作经验,强调了心、词、姿的合成而达到“余心”的境地。“余心”是以“哀”的“余情”的美理念作为中心内容的,这是理想的歌。在这里,他举了女歌人伊势的歌为例:

> 难波川上架长桥
> 有如今日我老躯(《古今和歌集》卷 19 ~ 1051)

伊势本来与宇多天皇女御之弟仲平相恋,后仲平移情别

恋，其兄时平向她追求，她万般无奈接受了，后又受挫折，遂入宫侍奉，受到宇多天皇所宠，生下皇子，但皇子夭折，翌年宇多天皇又退位、出家。伊势拒绝了众多的求爱者，移居内亲王家，生下王子中务。这首歌是伊势为其子中务而作，悲叹她的人生如长梦，她的老躯的苦痛无尽，有如长桥之无尽长。如果不了解伊势这样的一生痛苦经历，是难理解这首歌的直率的真情与深刻的内涵的。藤原公任正是了解这一点，以它作为充分表现‘哀’的‘余情’美理念的秀歌而列举出来。

藤原公任的和歌品论就是以“余情”作为基准的。他在《和歌九品》（约 1009 ）将和歌划分为上、中、下三等，每等又分为三级，合称九品。九品的要点是：

上品上　词妙而有余心也。
上品中　端丽而有余心也。
上品下　虽心深不足然有趣也。
中品上　心词畅达而有趣也。
中品中　平庸而知风体也。
中品下　少有所思也。
下品上　仅有一趣向也。
下品中　不知词之心鄙也。
下品下　词滞而无趣也。

从上述品等分类可以看出，藤原公任的歌论的基点是以心与词调和为中心，将词的表现看做是一种手段，而词表现的源泉就是‘心’。特别是重视‘余情’的‘心’，成为其后‘物哀’美理念的依托。他在九品论中，每品都以歌为例加以说明。比如上品上，他列举的例歌曰：

朝霞迷蒙明石湾
海岛行舟隐约见

藤原公任认为这首用词美妙,很有余情的氛围,列入上品上的秀歌。下品下则列举以下的歌:

世间浮躁烦人心
人生旅途将走尽

他批评这首歌词滞而不洗练,毫无歌的意趣,列为下品下的劣歌。具体地说,他重视歌意的真情,歌词的洗练,这样才能充分展露余情的"心",也就是古代最基本的美理念——"真心",即知物哀之心。

藤原公任在表现论中也谈及歌病,但他认为歌病论是照搬中国诗病的修辞学的问题,汉语与日语不同,修辞上的音律问题全然不同,所以他对歌病论没有进一步发挥,他认为修辞的根本,在调和心与词、形式与内容上。他的九品论没有像前人那样以歌病论为中心,而注重歌的内涵性。

藤原公任的歌学论,主要是论和歌的主体——短歌,没有言及长歌,只在举例时列举了几首旋头歌,略论了枕词。说他的歌学论是短歌论,可以作为创作短歌的指导书也不为过。

继藤原公任之后,平安时代中后期歌人、歌学家源俊赖(1055~1129)编有敕撰集《金叶和歌集》、私家集《散木奇歌集》,著有歌学书《俊赖髓脑》等,在日本古代和歌史上占有一定的位置。

《俊赖髓脑》(约1111~1112)分序、和歌种类、歌病、歌人

范围、实际歌作诸相、歌题与咏法、秀歌案例、和歌技法、歌语及其表现实态、异名、季语·歌语的由来、表现的虚构与歌心、连歌的表现、歌语的疑问、歌与故事等十余个问题，其中歌语及其表现实态约占全书的三分之一，以藤原公任的“心、词、姿”为基准，论歌的表现模式和格调，找出歌病的同时，指出首先对咏歌的对象要有感动之心，表现时要有新的意趣，并进一步突出强调和歌必须注意歌语机能的丰富性、神韵缥缈的无限性，以及探索象征性的歌境。在论述这十余种类别的时候，列举了从《记·纪》歌谣、《万叶集》、《古今和歌集》到众多的敕撰集、私家集的歌为例，作了详尽的解说。同时在歌与故事一类中引用了许多中国的故事，比如有王昭君与画师、天子的关系、杨贵妃与唐玄宗、安禄山的故事等等与咏诗的联系，来说明歌与故事的关系。

值得重视的是在序中强调：

> 有物哀之心的人作歌才能巧。无物哀之心的人咏歌也不能成秀作，有如栖于水中的鱼之无鳍，飞于空中的鸟之无翼。

源俊赖以‘有物哀之心’来概括秀歌的真髓；‘无物哀之心’就会有失歌道，并做出‘有如栖于水中的鱼之失鳍，飞于空中的鸟之无翼’的形象生动的比喻，给人留下深刻的印象。

另一个值得重视的，是在叙述歌题与咏法、和歌的技法、秀歌案例等这些问题时，都反复强调和歌的咏法和技法至难的是“心、词”调和的问题。他在秀歌案例一节中开头就写道：

> 概言之，所谓秀歌，就是咏歌应以心为先，寻求优美

> 的旋律并精心表现词而咏之。有心而无表现的词，听来也不美。有表现的词而无声韵，听来也不悦耳。有优美的声韵而无优丽典雅的心姿，也不是秀歌。

在这里，俊赖不仅继承了公任"心、词相兼""心、姿相具""心、词、姿复合"的歌学论，而且提出了"心"是"有物哀之心"，对歌学论有所发展和创新。但从严格意义上说，《俊赖脑髓》是一部以习歌者尤其是女性习歌者为对象的作歌手册，主要是谈作歌的心得体会，作为歌论书，其理论尚欠系统性。尽管如此，它对于下一个时代的歌学评论和文学评论的影响也是不能忽视的。

还有在私家集《散木奇歌集》中，俊赖通过自己的歌作实践，梳理出一些理论性的问题，强调避免模仿古歌，主张取材的多样性和抒情的直率性，以此作为和歌创作的根本，积极展开和歌的新风，以革新和歌，在立歌类名称时突出叙情，比如将敕撰集传统的立歌类名称"哀伤"改称"悲叹"，"离别"改称"别离"，"羁旅"改称"旅宿"等等，以体现新风的特色。它对于近古藤原俊成完成新古今时代的和歌新风，是起到一定作用的。

从纪贯之的"心、词合成"到藤原公任的"心、词、姿复合"的"余心"，到源俊赖的"有物哀之心"，对于始自平安时代初期产生的"赛歌判词"的逐渐完备影响是极大的，其判词的基准就放在"心"上。平安时代后期，歌学评论出现革新与保守两种对立的倾向，也是围绕对"心"的认识表现出来。比如，藤原义忠等遵循贯之、公任、俊赖的歌学论，偏重歌的艺术意义，其判词以"心"为重点，可以举出其见解有："不知歌旨之心""具备歌旨之心""深心""心态""心高""心有余"等等，而藤原

资业等则继承纪淑望的教诫意识，强调“世治者此兴起，时质者此思切。故感动神明。交和人伦，莫近于斯矣”。

从整体来说，这个时期的歌学论作为日本文学评论、文学理论的一环而开展史的动态来看，探求歌的具体方法论多于歌的本质论。也就是说，重总结歌创作的实践经验，轻哲理性的思考，缺少抽象理论的提升，这是日本文艺评论和文艺理论的最大弱点。

自平安时代后期起至镰仓时代，藤原俊成、藤原定家的歌学论有了新的超越。因此，久松潜一在日本文学评论史的时期划分上，将纪贯之后至近古时期，称作“歌学时代”。① 可以说，日本古代的文学评论史是以歌学评论为中心展开的。作为古代文学评论这个新的超越及其评论的基准——美学理念，以及平安时代以“物哀”美学理念为文学评论的中轴，经紫式部的物语论，促进古代文学评论的发展，则设专章论述。

①转引自《日本古典文学大辞典》(简约版)，第315页，岩波书店1986年版。

第十章 散文文学的诞生



散文文学的创造——古代物语作品的产生——《土佐日记》与女性日记的流行——清少纳言与随笔集《枕草子》

第一节　散文文学的创造

任何一个国家的文学史都是从口头文学的原始歌谣、神话、传说、历史说话，而及文字文学，首先产生歌谣、诗歌等韵文文学，而后诞生散文文学。日本文学史并没有脱离这一文学发展的规律，也是按照这一文学史的发展轨迹运行的。但日本散文文学的产生，又有其自身的特色，就是"将汉语的诗文'日本化'，开始与和歌并列使用，创造出散文作品"。① 歌物语的出现，便成为日本文学史的一个重大转折，是抒情歌向

① 加藤周一：《日本文学史序说》，第160页，筑摩书房1978年版。

古代小说发展的重要里程碑。它对于日本文学的发展，有着重大的历史作用。

散文文学诞生前,文学与历史尚未完全分化,两者是互相渗透的。它产生的基础，首先是有其历史和社会文化的背景。日本散文文学产生和发展时期，于日本平安时代前期末到平安时代中期,即 9 世纪末期到 11 世纪,日本正处在上古社会开始瓦解,贵族社会形成到极盛时期,藤原氏族与皇室结成姻缘关系,逐步以外戚的地位,垄断摄政、关白的职位。藤原氏族推行“摄关政治”,从政治上排斥皇室内戚的势力,独揽朝纲,左右国政,在经济上转向和扩大庄园制度,垄断经济,集政经于一族之手。首先引发了皇室内戚和外戚的不断争斗，其次争斗的失败者沦落，激发了集权的上层贵族与中下层贵族的矛盾,也逐步壮大中下层贵族。他们对社会生活更熟悉,在文学创造上更富有进取精神。因此，随着他们政治经济力量的变化，时代要求一种与上层贵族的文学相抗争的新文学和新的文学模式，这就成了散文文学的重要基础之一。

其次,在思想领域,这一时期正是宗教思想盛行,兴起了净土宗。中下层贵族的知识分子面对上述社会状况，深感焦虑、不安、怀疑和孤独。他们一方面比较容易接受极乐净土的思想和宿命观,以作为精神寄托,幻求遁世,企图在现实矛盾中寻找自我慰藉和解脱。另一方面则从贵族社会的种种矛盾中,亲历和体现到个人与社会的对立,试图探求人的精神价值和人性本能的东西，开始产生了对人生和社会采取自我反省和批判的欲求。这些社会政治、经济、文化思想的因素,就自然地造成了适宜于散文文学诞生的土壤。

再次,也是最重要的一点,就是日本文学本身不断发展的必然结果：

（一）日本古代有着丰富的原始歌谣故事、神话、传说等，经历史文学《古事记》、《日本书纪》、《风土记》，以及志怪的《日本灵异记》、传奇的《浦岛子传》等传承了下来，其中许多富于文学意味的描写手法，都被吸收到其后的文学创造中来，丰富了文学的表现手法，这对散文文学的发生和发展有明显的影响。

（二）散文文学产生之前，古代和歌的蓬勃发展，但一般文学作品都局限在单纯记神怪、寓言与写轶事上，而且只是粗陈梗概，结构松散，人物形象不鲜明，更未能引向现实生活的天地。和歌虽然也使文学创作得到丰富的养分，但日本和歌形成的背景是社会矛盾还没有激化，作者和社会几乎没有根本的对立。有的作者如柿本人麻吕创作的悲剧色彩，大伴旅人歌作的忧郁情调，特别是山上忆良的《贫穷问答歌》虽然都有对现实愤懑的倾诉，反映一定社会的矛盾，但就大多数和歌而言，都是表现自我，吟颂自然，或者作为贵族社交及恋爱赠答的工具。因此，这种韵文文学模式已难以反映复杂的社会生活的变化和发展。这种文学发展的过程，必然要求有一种新的文学形式或体裁来补充。

（三）为了适应新文学本身的发展，日本民族创造了自己的民族文字。日本的文字文学是萌生于上古引进汉字之后。据古文献记载，日本引进汉字可以远溯一二世纪，当时借用汉字表音，使用日本固有语言来读汉字。换句话说，就是使用纯体汉文体来传达纯粹的日本语，仍然是用日本语来思考的。至推古时代即 6 世纪末，开始运用日本语表记汉字，借用汉字的音与义标示日语，从纯体汉文体演进到变体汉文体。奈良时代即 8 世纪中叶广泛使用，特别是多用于《万叶集》，故称“万叶假名”，于平安时代初期即 8 世纪末至 9 世纪，逐步完成

了‘假名’文字。这个发展过程，不是以前者取代后者的形式，而是纯体汉文体、变体汉文体和‘假名’文体三者经历一个相当长的共存的过渡阶段，最后完成日本民族文字的创造。

这种文体的变迁从日本文字文学的发展历程也可以反映出来。诞生于8世纪前中期日本最早的文字文学《古事记》、《风土记》使用变体汉文体，《日本书纪》则借用纯体汉文体，第一部总歌集《万叶集》开始使用‘万叶假名’。这之后经过‘汉风文学时代’，流行利用中国语言和文字创作汉诗文。至《古今和歌集》的序文，同时使用假名序和汉文序，乃至平安时代中期，一些日记文学还保留书写变体汉文体。但是，无论是使用纯体汉文体还是变体汉文体来表达日本民族的思想感情都会受到语言与文字不协调的束缚，古代文学的全面发达，就要求完成汉文体的完全和文化，把文字更直接与日常语言统一起来，使之更自由地表达自己民族的思想感情，更自由地运用自己民族的表现方法，以及应用这种文体的新文学模式的出现，于是虚构的假名散文文学——物语文学，以及日记文学和随笔文学，便应运而生。从物语文学的嚆矢《竹取物语》与歌物语《伊势物语》的始祖的和文率已分别达91.7%和93.7%，日记文学的鼻祖《土佐日记》的和文率达94.1%（根据宫岛达夫编《古典对照语表》统计），就可以佐证这一点。

还有不能忽视的一点，日本散文文学诞生除了已述政治、经济、社会文化和文学本身的发展的内在因素之外，还存在着外在的因素，那就是早已传入的中国古代小说，比如六朝的志怪小说和隋唐传奇小说《搜神记》、《神异记》、《游仙窟》，以及佛教典籍的神怪故事等，对于日本古代散文在题材的选择、故事的构思、情节的组合、表现的方法和文本的确立等方面，都起到渗润的作用。换句话说，吸纳中国文学的‘神异’的构思，

融合寓言和志怪神怪传奇的表现手法,乃至‘升天’这样的中国古代传统民间故事，以及长期以来在日本广为流布的汉籍、汉文学深厚的文化底蕴,在从‘汉风化’到‘和风化’的演进过程中，都成为催生日本古代散文文学的一个重要外部因素。

日本古代散文文学最早出现的,是‘物语’这个文学模式。所谓‘物语’,从和文的‘ものがたり)来说,是将发生的事向人们仔细讲说的意思。从文学文体来说，也就是说话文体。这是将日本化了的文体与和歌并列使用而创造出来的，是作为散文文学的最早的小说模式。《竹取物语》、《伊势物语》的出现,便正式确立了物语这个日本古代文学的新体裁,推动着日本古代文学的变革和发展。

物语文学最先是分传奇物语与歌物语两类。传奇物语，如《竹取物语》,是对民间流传的故事进行加工和创造,增大其虚构性,赋予浪漫的色彩,并加以艺术的润色,提炼成比较完整的故事。歌物语,如《伊势物语》则与中国的‘本事诗’近似，和歌与散文结合，互为补充，叙说着世间的故事和人间的情感。这两类物语文学都是脱胎于本土或外来的神话故事和民间传说，形式都是由一个个相对独立又互相联系的短故事组合而成。这两类物语文学向独立的故事发展，经过以传奇为主的《竹取物语》、传奇与写实结合的《宇津保物语》,到写实的《落洼物语》，将物语长篇化，接着产生了长篇的虚构物语。《源氏物语》就是统合虚构物语与歌物语两者,以写实与浪漫手法虚构的故事与诗歌相结合构成，拥有独自的文学想像力的空间,形成一种新的物语品种——创作物语,它是一种颇具规模的长篇小说形式，从而将日本古代物语文学推向最高峰。

这些物语文学的诞生，标志着日本散文文学拥有自己的独特形式、自己的规模和自己的特色,并且使古代的日本小说

日臻成熟，日本古代文学也进入一个新的更多样化的历史阶段。随着时代的变迁,物语文学不断发展,至近古,产生了历史物语、军记物语、说活物语等类型的物语文学。据日本学者考证，从平安时代至镰仓时代创作了 200 部以上的物语文学作品,但现存仅约 40 部。① 可以说,物语文学的出现,在日本小说发展史上具有划时期的意义。

作为当时散文文学重要组成部分的日记文学，与物语文学的产生一样，源自日本化文体与和歌的结合。最原始的莫过于《万叶集》中大伴家持的歌日记,还有众多的私家集,日记主要依附于和歌。由此逐渐演变为平安时代中期第一部日记文学,即纪贯之的《土佐日记》,它是以散文为主,并插入不少和歌。《土佐日记》问世后,一发而不可收,流行起女性日记来,相继问世了女歌人伊势的歌会日记《亭子院歌会》,藤原道纲母的《蜉蝣日记》、《和泉式部日记》、《紫式部日记》,菅原孝标女的《更级日记》等,与《土佐日记》并称为平安时代的五大日记文学，其他没有及其项背者。它们大大地推动了散文文学的发展。

句以说,这时期日记文学作者主要是女性,所以连纪贯之在《土佐日记》中开卷也喻自己是假托女性之笔而作的。日本文学史也通称这时期是"平安朝女性日记文学时期"。原因是当时在贵族社会里,男性贵族多使用汉文作汉诗文,乃至记日记使用汉历,也多用变体汉文书写,认为这是一种高尚、有学识教养的表现，而女性在这方面则很难被认同。紫式部在她的日记中写到当时汉文典籍是男人的读物，人们通常被这种观念所支配，哪有女性读汉文书呢？女性读汉文被认为是不

①引自《日本古典文学大辞典》(简约版),第 1819～1820 页,岩波书店 1986 年版。

幸(《紫式部日记》)。她作为皇后的侍讲,是在"很隐蔽地、趁没有其他人的时间里"给皇后讲解白居易的诗文的。所以女性日记文学使用了和历,且使用新创造的假名文字,这样更能自由地抒写自己的所思所感,还有当时的女性,除了紫式部少数外,大多数人难以流畅地解读汉文,女性日记文学也主要以女性为对象,深受女性读者群所欢迎。

更重要的一点是,当时男性贵族知识分子为官者多,他们虽也写日记,一是以记录宫廷例行活动为中心的公务纪实、在职掌故,是公家式的,几乎没有自己的内在思想感情表现;一是用变体汉文书写,也难以完美地表达日本式的思考,更缺少文学性,都很难列入日记文学之列。因此,"男人写日记,女子也跃跃欲试"(《土佐日记》),而当时的女性日记是私家式的,完全是通过自己的日常生活和人生体验,自由而充分地表达自己的思想以及喜怒哀乐的感情。以上述平安时代五大日记文学的诞生为契机,完成了日记向日记文学的飞跃发展,构成平安时代散文文学一道亮丽的风景线。

平安时代作为散文文学一个独自的随笔文学模式而可以永垂古代日本文学史册的,就是独一无二的清少纳言的《枕草子》,它是日本随笔的鼻祖,相隔二三百年后,到了近古才又问世了《方丈记》和《徒然草》,这三部随笔集堪称为日本古代随笔的最高峰。这些随笔的作者们都是兴之所至,漫然书就,笔致却精确简洁,朦胧、幽玄而闲寂地展现事物的瞬间美,确确实实是一篇篇异彩纷呈的艺术随笔,将会给人丰富的艺术享受,在日本文学史上占有崇高的地位。但当时这类文学体裁并未有"随笔"之称。至近古中期,即15世纪中叶,一条兼良根据宋代洪迈著《东斋随笔》的序文所记:"予老习懒,读书不多。意之所随,即记录。因其后先,无复诠次,故目之曰随

笔。”从而将他的集子名曰《东斋随笔》,从此日本文学史才将此类文学体裁,以汉字“随笔”二字相称。

日本文学史这个时期,完成了日本的汉诗文日本化、中兴了和歌,以《源氏物语》为代表的散文文学包括作为小说的物语文学、日记文学、随笔文学的创造,韵文文学与散文文学并存共荣,确立了以“真实”“物哀”为主体的民族审美体系,从“汉风时代”转向“和风时代”,从对汉文学的表面模仿,到深层的消化,迎来了古代日本民族文学的辉煌时期,成为灿烂的平安王朝文明的闪光的构成部分。

第二节　古代物语作品的产生

《竹取物语》,又名《辉夜姬物语》,是最早的一部以散文为主,适当并列使用和歌的物语作品。出书年代不详,有各种推测，上至弘仁年间(810～823），下至天历年间(947～959),相距一个世纪之遥。根据《源氏物语》的记事,确定于延喜以前即 9 世纪后半叶成书。作者紫式部在“赛画”一卷中就指出：《竹取物语》是“物语的鼻祖”,并讲述了主人公“辉夜姬不染尘世,怀抱清高之志,终于升入月宫”的故事,并多有评论,如阿部御主人是“真乃乏味之至”,车持皇子“可谓无聊之极”等。近古国学家本居宣长持此说，认为“从延喜就已见这部作品”(《〈源氏物语〉玉小栉》)。一些学者还从《竹取物语》末尾写到“这山(指富士山)顶上吐出来的烟,直到现在还升到云中”一句来考证,根据古文献《三代实录》记载富士山喷火是于贞观

六年(865)，所以推断成书定在此前后。[1] 成书年代虽众说纷纭,但《竹取物语》是物语文学的嚆矢,则是无可争辩的史实。

作者不详,多数学者推断是男性,认为作者有相当佛典和汉籍的教养,也很有才华。一说是僧正遍照,一说是源顺或源融，但都是从作者的思维方式、文体表现到和歌歌风来分析，带上一定的主观性,缺少文献学的论证方法,实难下一个符合客观史实的论断。现在流传下来的版本，虽几经历朝人的修订和诠释,但从整体来说,仍保持古代小说的风格,且是第一部用假名书写的古代小说，第一次实现了日本语言与文字的统一，对于其后古代散文文学的发展具有重大的意义。

《竹取物语》的"竹取"，即伐竹之意。故事记述竹取翁在竹筒中发现一个三寸长的小人，带回家中盛在竹篮里抚养。三个月后,小人长大成一个姑娘,姿容艳美,老翁给她取名辉夜姬。从此老翁伐竹,常常发现竹节中有许多黄金,不久便成了富翁。这时石作皇子、车持皇子、右大臣阿部御主人、大纳言大伴御行、中纳言石上麻吕等五人热烈向辉夜姬求婚。辉夜姬故意出难题,谁若寻到她需要的罕见宝物,就表明真正有诚意,自会许配给他。这五个求婚者,有的去冒险寻宝,有的采用欺骗手法求宝,皆落了空,还滑稽地出了丑。之后当时权力的最高代表——皇上也企图凭借权势，亲自上门逼辉夜姬入宫。辉夜姬坚决不从。最后在一个中秋之夜，皇上派出千军万马试图抢亲。辉夜姬留下不死之药,穿上天衣,升回月宫去了。皇上令人将不死灵药放在最接近苍天的骏河国的山顶上,连同自己的赠诗"不能再见辉夜姬,安用不死之灵药"一起

① 武田宗俊:《〈竹取物语〉的成立年代及其作者》,载于"日本文学研究资料丛书"《平安朝物语》(Ⅰ),第 55 页,有精堂 1979 年版。

烧成了烟。从此这座山被称为“不死山”,烟火至今不灭。日语“不死”二字与“富士”谐音,这是富士山名之由来吧。

从这个故事的梗概可以看出,《竹取物语》是由化生、求婚、升天三部分构成,结构严谨,故事生动。作者通过庸俗的求婚与机智的抗婚这条主要矛盾的线索，突出了对金钱与权势的蔑视和抗争,以嘲弄、奚落、痛斥乃至抗争的方式,淋漓尽致地揭示了当时皇族官人乃至皇上的无知与虚伪，从客观上起到了一定的讽喻现实的作用。特别是作者以细致的笔触刻画了一个纯洁的少女形象,她充满了智慧和力量,并以此同这些上层贵族的愚昧与丑恶相对照，形成真善美与假丑恶的鲜明对比。尤以皇上派女官去求婚,竹取翁劝说辉夜姬入宫,辉夜姬严拒圣御的描述更是充分地表现了这一点。作者这样写道:当皇上差使女官要辉夜姬入宫,辉夜姬不从。女官说:“皇上说的话,在这国土里的人难道可以不听从!”辉夜姬坚决不答应地说:“如果我这样说违背了皇帝的话,就请他赶快把我杀死吧!”皇帝无计可施,给老翁许愿,如果辉夜姬入宫,则封他为五品官。老翁劝说辉夜姬时,辉夜姬就说:“您等待我去当宫女,以便取得您的官位,我就同时死去!”最后皇帝仍恋恋不舍,给辉夜姬赠诗相劝,诗曰：

空归銮驾愁无限
只为姬君不肯来

辉夜姬回答一诗曰：

蓬门茅舍经年住
金殿玉楼不要居

这段生动的对比描述，表现了一个纯洁少女“富贵不淫，威武不屈”的高尚精神，同时也间接地反映了抗拒强暴的意志，以及‘宁住茅舍不要玉楼’的争取美好自由的愿望，凡此等等，细腻地表现了这位少女的心理机微。故事带民间传说性质，虽是虚构，但也不能否认它或多或少具有对现实生活的提炼成分，是说话性兼叙事诗式的。尤其是作者爱与憎的思想感情是鲜明的，说明作者对贵族社会现实具有敏锐的观察力和驾驭心理描写技巧的功力。

同时作者以‘化生’、‘升天’作为开头与结尾，充分发挥了文学的想像力，扩展了艺术表现的空间。这可能是用天上的“洁净”和人间的繁杂来作对照，加入‘求婚’一节的强烈比较，对现实社会作一番冷嘲热讽。从某种意义上说，‘升天’是‘污浊’与‘洁净’的对比，是对现世的污浊的一种批判。由此看来，物语文学产生之初，就显示了它作为小说的生命力。

关于《竹取物语》，首先是源于与本土固有文学的密切联系，古来日本拥有在自己的风土上培育出来的丰富的神话和传说故事，《古事记》、《日本书纪》、《风土记》等就多有传承。比如《丹后风土记》中的羽衣说话，就有仙女穿上羽衣升天的故事；汉文传奇《浦岛子传》中也有‘浦岛子暂升云汉，而得长生，吉野女眇通上天而来且去’这样升天的描写。又比如，与《万叶集》也有一定的因缘关系，卷 16～3791 首的传说歌，有竹取翁偶逢神仙，觉得可爱又神奇，便与七仙女对歌的故事。因此至少可以说，作者从中受到某种艺术的启迪而诱发，演绎为这样一个传奇的故事。所以在新的创作上，具备着客观的精神文化条件。它的新的创造，无疑是与日本民间传承有着血缘的关系，立足于传统的根基上的。

其次,与中国民间传说《斑竹姑娘》、《月姬》和"嫦娥奔月"也有明显的联系,已多有类比性可考证,一是从两书的女主人公辉夜姬和斑竹、月姬都是从竹出生,以竹幻化为女性的象征;二是在描写多名(有五名或三名者)男人向她们求婚,她们都出难题,难倒对方,使对方的要求落空。可以说,《竹取物语》无论在故事结构或思维方法上都与《斑竹姑娘》、《月姬》十分雷同,尤其是所提出的难题,比如罕见的宝物天竺如来佛石钵、蓬莱玉枝、唐土火鼠裘、龙首五石玉、燕子子安贝,以及一些语汇比如'不死之药'出于伽语等,源于汉籍佛典所见,尤其是与道家的神仙谭等,都自有不少可比性。《竹取物语》与日中古代传奇文学精神文化的交流,就形成其产生的重要因子,同时也说明中日两国文学和文化交流的历史渊源。

加藤周一就其文本的特征来考证:一是用带有汉字的假名文体来书写,其语汇有大陆文学(包括佛典)的影响。二是结构严谨、叙述简洁。故事富戏剧性,且不止是为了其本身的趣味才写局部的细节,而是把局部的细节置于整个结构中,使它同全体密切相关,必要时在充分的范围内加以叙述——这种抽象的合理精神,对9世纪的日本知识分子来说,只有通过彻底消化大陆文化才能表现出来,作为土著思想的表现,恐怕是不可能的吧。就是说,可以认为《竹取物语》作者不仅会读汉文,而且大概精通中国古典文学①。换句话说,至今虽尚无历史文献学的考证,足以实证《竹取物语》的产生与中国某些作品的直接遗传基因,但从类比中,从文体的特征中,还是可以看出它与中国古代文化和文学留下了难以消磨的历史联系的印痕。

① 加藤周一:《日本文学史序说》,第122~123页,筑摩书房1978年版。

《竹取物语》在日本文学史上占有一定的地位,首先,它具有神仙谭的本质要素,带着某种神奇性,又发挥了一定的文学想像力,显示了浓厚的浪漫主义色彩;其次,它具有严谨的结构,初步运用了文学的心理描写;再次,有一定现实生活的基础,不失其某种的历史真实性,比如西乡信纲据《日本书纪》"持统天皇十年冬十月条"考证,五个求婚者都不是完全架空的人物,而是有诸多历史人物原型的①。而且其中三人在史书上确有真名实姓。由此可以说"竹取"的故事尽管来自许多民间传说的素材,但经过有意识的虚构,增加了生动的对话、细节的描写和心理的刻画,让想象在现实生活的基础上驰骋,尽管它多少还留有上古神仙谭、说话点缀的痕迹,人物性格描写也不够充分,但它第一次拥有了作为小说应具备的上述基本要素,在文学史上的意义是重大的。这些在此前的《古事记》、《日本书纪》、《风土记》又是不可能做到的。可以说,它既超越历史文学,又突破传统的韵文文学——和歌、汉诗先后一统文坛的主导地位,开拓了散文的新精神和小说的新体裁、新模式,成为古代日本新文学的出发点。从这个意义上说,它的"三新",在日本文学史上是划时期的。

《伊势物语》与《竹取物语》问世的年代相差不远,两者不可分割地展开物语文学的历史。高木市之助指出:"一方是《竹取物语》,另一方是《伊势物语》,这两者或是以原本的形态,或是独自成长,相互融合、构成,最终变质、分解,文学上的这一运行,也就是物语的历史"。②

① 西乡信纲:《〈竹取物语〉的文学史的位置》,《日本文学研究资料丛书·〈平安朝物语〉(Ⅰ)》,第44页,有精堂1979年版。

② 高木市之助:《物语的历史》,转引自《日本文学研究资料丛书·〈平安朝物语〉(Ⅰ)》,第52页,有精堂1979年版。

关于它产生的具体年代,众说纷纭,一种说法是,由于物语的中心人物是六歌仙之一的在原业平,而当中的和歌又以他撰写的居多,占六分之一,另外多少还收入了在原业平的日记、歌作备忘录等,所以推断作者是以在原业平为主,后人补笔;或是平安时代初期的歌人,以在原业平的歌稿为中心而编成的。另一说是歌人伊势之作。还有一说认为作者是《古今和歌集》和《新撰和歌集》的撰者、歌人纪贯之的手笔。至今仍没有统一的说法。

一般认为成书年代是延喜元年(901)之后,即约在10世纪初,《古今和歌集》问世之前已有原型,现在的存本是《古今和歌集》之后成立的。有关作者的说法,无论怎样不一致,但物语的主要人物都与在原业平有关。在原业平是阿保亲王的第五王子,也称在五中将,或称在中将,所以《伊势物语》又称《在五物语》或《在五中将日记》。书名之由来也有各种不同的解释,有的认为书中谈及伊势斋宫,或全书最重要的是叙述伊势斋宫的事,有的认为书中涉及伊势国之事,也有的认为是因为作者为女歌人伊势,更有的认为伊是女,势是男,正是男女故事,所以才称《伊势物语》。

这部物语是日本第一部歌物语,是以和歌为母胎发展起来的。说得具体点,是由《在原业平集》的和歌为中心发展而来的。它由125话、206首和歌(也有的版本为209首)并列构成,每话联系不大,主要通过歌人在原业平的"风流"、"好色"的每个小故事松散地贯串起来,没有完整统一的情节。写的是主人公举行初冠(日本古代贵族11岁至16岁时举行的成年仪式)、外出游猎,以及在宫廷内外的恋爱情事,一直到他临终赋诗感慨人生。书中反映的主要是男女间的情爱。其中有男女的纯真爱情,夫妇的恩爱,也有男人的偷情,女人的见异

思迁。它表现了风流的情怀，好色而不淫。也有的地方对王朝歌功颂德,对暮年的悲伤慨叹;有的地方则注意到对社会生活主要是贵族生活的描写,如皇上行幸,高官宴饮;有的地方则是对景致的描写,以景托情;也有个别地方写到了身份低微之人,如"在荒凉乡村里的美女"、"在农村耕作的人"、"身份卑贱的仆役"的生活，从不同角度揭示了喜怒哀乐的种种世相。以第三十九话为例：

它描写一个富家公子,爱上他母亲使唤着的丫鬟,父母认为这少女是卑贱之身，加以反对。儿子没有一点反抗的勇气，少女更无力去抗争，最后少女被主人驱逐出门，她咏了一首歌,托人送给这家公子,歌曰：

欲知送我行何处
森森泪川无尽时

这家公子读了这首歌,幽思悲伤不已,哭哭啼啼咏歌一首道：

昔时相恋无穷者
今日分离苦更多

这一简短的描写社会地位贵贱不同的青年男女的爱情小故事,不仅表现了纯洁的爱情,而且揭示了古代贵族社会在婚姻问题上存在的不合理的门阀制度，流露了趋于没落的贵族的彷徨、孤独和不安的思想情绪,最后是以回避矛盾来结束故事。不难看出,在贵族社会里,婚姻制度是社会制度的有机组成部分。它从一个侧面反映了当时社会存在的贵族豪门和市

井细民间的对立。

《伊势物语》故事的描述和人物的刻画无限地使用歌的材料,散文则非常简洁,多者一话两三千字,少者二三十字,而且各话之间似相连又不相连，各有其不同内容。在表现方法上，通过作品中人物的语言和行动的描写来刻画人物性格的同时,还运用大量和歌表现作品中人物的思想感情,文与歌相辅相成,达到完美的契合,说它是‘歌物语’是非常贴切的。其中也有一些描写，基本上赖于和歌而成立。比如第五十三话：

从前有一个男子，咏一首歌与一个无情的女子，歌曰：

现世无由见
除非梦里逢
醒来襟袖湿
疑是露花浓

寥寥几笔文字,托出一首和歌,把男子的痴心,女子的寡情的心理状态表现得活灵活现。也有的用散文配诗式的语言来描绘景物，加浓了风光的气氛。比如第八话写到游富士山：

仰望富士山，在这炎暑的五月中，顶上还盖着白雪。便咏歌曰：

富士不知时令改
终年积雪满山头

这富士山，如果拿都城中的山来比较，其大小足抵得二十

个比睿山。形状像个晒盐的沙冢，实甚美观。

这样用简洁的散文，配以和歌，借景托情，将富士山四季一如的银装素裹的山峰出色地描绘出来，歌颂了作为日本国象征的富士山的壮丽景观，借此抒发了对故乡山河眷恋的情怀。

最后一话（第一百二十五话）总括了男主人公的一生，写道：

从前有一个男子，生了重病，自知即将死去，咏了这样一首歌：

有生必有死
此语早已闻
命尽今明日
教人吃一惊

近古国学家评说道："后人吟虚伪的辞世及悟道之歌，皆是伪善，甚为可憎。在原业平一生的诚意，表现在此歌中，显示着后人一生的虚伪。"① 也许这不仅是对在原业平的评价，也是对《伊势物语》所描写的贵族社会男女情爱或"风雅"（みやび）、"好色"（色好み）审美的一种看法吧。作者本人在书中开卷直言，他是"即兴地表现风流的情怀"（第一话）。

在表现形式上，《伊势物语》与《万叶集》在歌与歌之间附短文，或一联的歌附左注是相仿，甚至可以说是由《万叶集》第

① 转引自《王朝物语集》（一），《伊势物语》"第一百二十五话"原注，河出书房1959年版。

十六卷的和歌前带有故事性的题序演化而成的。同时也与《万叶集》两男相争爱一女或一女有着许多情郎的相似故事，特别是以同时代的六歌仙之一的在原业平的歌为中心，在歌中驰骋着文学的想像力而展开主要故事情节，足见这部物语与上古日本文学的血肉的亲缘关系。

总括地说,《伊势物语》以在原业平为原型,完全取材于贵族社会的现实生活,有其一定的生活素材的积累,然后加以提炼和虚构,再充分发挥了文学的想像力。它完全抹去了《竹取物语》那种上古神仙谭、说话点缀的痕迹,确立了文学的虚构源于生活的基本原则,具有更起伏的故事情节,更丰满的人物形象,更深刻的心理描写,更增多了小说的艺术效果,对于完善作为古代小说的物语文学是起到先驱作用的，它为长篇小说的创作提供了丰富的经验。

在这种物语文学发展的状态下，《宇津保物语》诞生了。全书 20 卷，是古代长篇小说的雏形。作者不详。一说是源顺,最早记载于 13 世纪的《源氏物悟》的注释书《原中最秘抄》、《紫明抄》。14 世纪的《河海抄》提出"源顺作云云有疑",质疑源顺说,认为是古来所传,但未言理由;一说源顺是最先执笔者,后又经多人之手续写,一般倾向此说。成书年代也不详，一般推测最初面世是天禄元年至四年(970～973),最后完成长篇作品是于贞元(976～978)乃至长德(995～998)年间。

书名原为《うつほ物语》,日语'うつほ'是空洞之意。以开卷第一个故事主人公藤原仲忠与其母在北山杉林的大杉空洞中生活的故事,根据训读或音读不同,可写作《宇津保物语》或《空穗物语》。故事结构由三部分组成,各自形成独立的各个小故事，全书的主人公藤原仲忠活跃于整个故事的大舞台上,各类出场人物众多,粗陈其故事,以恋爱和政争而展开,大

概如下：

第一部分“赛乐”，描写以争夺美女贵宫为中心的故事：清原俊荫赴唐朝所乘的船遇海难，承佛保佑，仅他生还，漂泊至波斯国，从阿修罗喜得南风灵琴。归国后，俊荫奏极乐净土之乐，佛陀也乘云造访，预言俊荫大积乐德，一家会繁盛起来。俊荫蒙佛陀之恩，子孙满堂。俊荫之女与藤原兼雅结合，产下仲忠，被人离间，俊荫逝世后，母子移居北山的大杉空洞，与猿共栖。仲忠孝母。十余年后，他们母子获南风灵琴的灵验，得以返回京城。仲忠倾慕左大将源正赖之九女、绝世佳人贵宫，与源氏凉、仲赖等众多求婚者相争。其中主要对手是颇有财势且得秘传琴技的源氏凉。于是仲忠和凉两人在神泉苑竞赛音乐，天人降临。嵯峨天皇惊喜之余，宣旨将贵宫赐给凉，另赐后继朱雀天皇之女一宫给仲忠。然而，东宫却强行抢亲，凉只好娶贵宫之妹纱麻宫。仲赖则出家为僧。其时仲忠之母披露了她的南风灵琴的绝技，受任为宫中内侍。

第二部分“国让”，描写围绕立太子的政治纷争故事：仲忠在其父的废宅里发现重要的典籍，便钻研学问，后奉敕令人宫讲授，与女一宫喜得一女儿，过着幸福的生活。然贵宫人宫后改称藤壶，依然对仲忠不能忘怀。东宫有所顾忌，召仲忠妹梨壶为妃，藤壶、梨壶相继有喜，各生一皇子。权倾一时的源正赖，深感潜藏着危机感，倾力巩固其地位。当天皇让位之际，藤原氏和源氏之间权位争夺激烈，中宫召其兄太政大臣忠雅和兼雅、仲忠谋划让位，立梨壶之子为太子。众人恐因此而引起家庭破裂，且东宫倾于藤壶，中宫让位计划失去时机，实行“国让”，藤壶、梨壶皆成为女御。但政争纠葛并未完全解决。仲忠为逃避繁杂的人际关系，入山访问庵中的仲赖，其时虽一度传闻立梨壶之皇子为太子，最后确证天皇决定将藤壶

之子立为皇太子。仲忠也受命任东宫大夫，天下恢复太平。

第三部分“高楼”，描写仲忠经历恋爱和政治纷争的失败，超然于世的故事。仲忠为了向女儿犬宫传授灵琴的秘传，与母亲俊荫女于俊荫宅旧址上建筑了高楼，拒绝与世俗的一切交往，一年四季，高楼琴声回响，旋荡着一种自然的雅趣。仲忠传授完毕，八月十五日夜举行披露会，嵯峨、朱雀二天皇和藤壶破例出席。在披露会上，俊荫女的波斯风演奏，感天动地，依靠神佛的力量，产生了一种异象，她的乐技超于仲忠，二皇大喜，追赠已故俊荫为中纳宫。这应验了佛陀的预言，音乐通过这样的风风雨雨，从俊荫→俊荫女→仲忠→犬宫这个艺术世家传授了下来。

从故事构思来说，以俊荫一家传授琴艺和贵族联姻而引起政治纷争为主题，从超现实的浪漫故事开始，最后又在传奇浪漫的氛围中结束。首先，它以渡唐谭、接受仙乐而展开《竹取物语》式求婚谭。第一部分就全赖于求婚的故事所构成，但它描写的求婚是以现实生活为基础，开始摆脱了传奇的色彩。同时通过仲忠与源氏凉相争求婚于一女，以及争立太子，由此引入宫中权力争斗的故事，扩大了物语的主题，同时将全书引向高潮。这说明作者的创作已具有一定的生活意识，以及某种对社会批判的力量。不过，最后争斗以‘国让’告终，又突然脱离现实生活，转向一个无矛盾无纷争的理想世界，实现大团圆的结局。也就是说，其主题突现出平安王朝贵族社会立太子纷争这一普通存在的政治生活和相关的恋爱生活，增加了浓厚的现实性。同时又通过学琴，磨炼艺道，甚至将音乐神秘化，来宣扬崇高艺术精神的力量及其不灭之美，贯串了追求艺术主义的理想。作者也许其时没有意识也没有能力将两者作对照，而开拓更富积极的社会生活内容的主题，只好以超自

然的描写，在调和矛盾中结束了。

其次,继承和发展了《伊势物语》散文与韵文共存共进,全部作品拥有许多和歌,据日本学者统计,共计 1003 首①,并以它作为故事发展的主体，又推进散文叙事的形成与发展。叙事方面又插入了当时流行的中日传统说话故事,比如“国让说话”、“琴曲说话”、“恋爱说话”、以二十四孝为典据的“孝子说话”、“佛教说话”等故事,以及当时四季举行各种仪式,比如“菊宴”、“梅花宴”、“重阳宴”、“中秋宴”等的描写,也多多少少受到中国文化的影响。在这些地方还是可以窥见中日文学交流和结合的痕迹。

再次,在人物塑造上,部分地摆脱了人物的概念化、类型化,对正赖、兼雅、仲忠、贵宫几个主要人物的描写颇具个性化,他们的性格变化的描写,特别是对仲忠感情生活以及贵宫纯粹的爱与美的描写,是非常细腻的,挖掘出人性的真实,这是此前的两部物语文学所不及的。这说明作为物语文学的小说已初具规模。

最后从物语的文本来说,由于作者可能出自多人之手,写作时间间隔也久,文体有古雅和古拙之分,并不统一。全书虽说是长篇，实是由一个个小故事组合而成，记述采取罗列式，前后事实不连贯,还有不少重复描写的内容,乃至互相矛盾的场面。比如,“菊宴”就存在许多大同小异的重复现象,“初秋”等卷前后的矛盾描写,脉络零乱,同时有的地方和歌与散文叙事不互相照应,存在乖离的倾向,作为长篇物语结构尚嫌松散。可以说,作为长篇小说缺乏整合性和统一性,说明作者们写作时并不具明确的长篇小说创作的目的意识。

①久松潜一增补新版《日本文学史》(中古),第243页,至文堂1981年版。

概括地说,《宇津保物语》是以散文与和歌并列展开的,它承袭了《竹取物语》的求婚故事和《伊势物语》的歌物语的形式,在坚持本土调和美意识的基础上,又吸纳不少大陆传来的儒佛文化思想,宣扬了儒教的忠孝伦理观和佛教的无常观,在继承本土文学和吸收外来文化结合方面做了新的尝试，自身也有所创新和发展。同时在立足生活，贴近时代方面又远远超越《竹取物语》和《伊势物语》,减少了传奇说话的色彩,增加了现实生活的内容，初步拥有自己的伦理道德观比如忠孝思想，和自己的审美价值取向比如风雅(みやび)理念,这样《宇津保物语》向长篇小说进化又迈出了一大步,在日本文学史上拥有独自的价值和意义。

继《宇津保物语》稍后面世的《落洼物语》,是一个中篇物语，成书年代也没有定论，一般认为约莫在长德年间（995～999)即10 世纪末。作者不详，推测是一个身份不太高的男子。

这部物语描写中纳言源忠赖的女儿,受到继母的冷落,被迫住在一间低洼的屋子里,因而人们把她叫做‘落洼’。落洼在家中备受虐待，侍女阿漕同情她。在阿漕和丈夫——左近卫少将道赖的仆人带刀的帮助下，落洼认识了少将。少将真诚地爱上了落洼,并娶她为妻,过着美满的生活。为此继母怀恨在心,对阿漕和带刀加以打击,另一方面少将对中纳言一家进行种种无情的报复。源忠赖故去之后,继母被彻底整垮,最后少将等见继母略有悔悟便宽恕了她,对她加以庇护,从而清除了这个家庭的冲突。

故事是围绕贵族家庭生活而展开的。其中写了恋爱故事,世故人情 也写了人世的寡情和官场的角逐。但中心思想似乎是劝善惩恶和宣扬贵族家庭的道德伦理。比如落洼、阿

漕、带刀以及少将的扬善避恶,都是带有警世的意味,具有一定的哲理。作者甚至把少将描绘成' 纵令皇帝许以公主,他也绝不接受 '的人物,表现了对女性的专心一意,这显然是为了反映落洼的幸福,衬托继母虐待迫害落洼的失败,其他如描写典药助在继母的唆使下,对落洼的作弄,反过来少将等让一个呆子白面驹同继母的四女儿结婚来报复继母,以及托出落洼和少将婚后的荣华富贵等等,目的也是在于达到宣扬善有善报,恶有恶报的因果报应思想。但另一方面,也提出了一种贵族社会新的道德的规范和价值,突出了爱情专一的可贵精神。作者在书中无论是对落洼和少将之间交往的描述,还是对阿遭和带刀之关系的着墨,都没有写出他们或她们同别的异性的关系。作者如此处理,在一夫多妻制下的当时,可以说是逸出了常轨,这于其他作品是不多见的。所以有的日本文学评论家认为 这部物语着意提倡' 一夫一妻主义 '也不无道理。

如果说,上述三部物语作品,是以神仙谭为中心或始末的超现实的作品,以及以和歌为主体的作品,那么《落洼物语》完全是以散文为本,立足于描写现实生活,人物性格的塑造通过人物的说话、动作,并辅以书信、和歌加以表现,人物的心理刻画也非常细腻,初具典型性,还反映了许多庶民风俗和采用了许多会话技巧。它在完成日本古代小说模式方面起着重要的先驱作用。

以上四部物语作品风格不同、题材迥异,但有一个共同点 就是将以往的一般文学作品,从单纯记神怪与写轶事的狭窄天地,引向了现实生活的广阔道路。它们揭露社会矛盾,歌颂进步理想,鞭挞落后思想。从作品中可以看出,尽管作者极力控制自己的思想与感情,尽量地将故事作纯客观的描写,我们从中还是不难看出它们所蕴涵的对真善美的追求,以及对

假丑恶的暴露和不同程度的批判。在日本小说史上，这是首创的,而且无疑是成功的。当然,这些作品除了程度不等地表现一定积极意义外,还含有一些不可忽视的消极因素,明显地杂有许多宿命、虚无、遁世、调和等等思想,比如《伊势物语》对在原业平的描述有粉饰他空虚无聊生活的一面,《落洼物语》中少将和落洼最后同继母的言和,《宇津保物语》在调和矛盾中结束等等，似可以说明这个问题。作者们往往是让人物性格发展到顶点时，就以调和或者妥协来收束他们笔下的故事。在许多情况下，甚至把贵族人物理想化。这就是通常所说的时代和历史的局限，是不可避免的。

尽管这三部作品受到种种时代和历史的局限,但《竹取物语》以它对贵族的讪笑,《伊势物语》以它对现实世界的咏叹,《落洼物语》以它对贵族婚姻制度是非观念的评价,都做到发前人之所未发,《宇津保物语》对政治纷争丑恶的暴露和通过音乐艺术所表现的真善美，从内容上、题材上和思想境界上,都为日本古典文学的发展，各自做出了贡献。

在日本小说创作上,《竹取物语》、《伊势物语》、《落洼物语》、《宇津保物语》,有各自的艺术特色。它们不仅开辟了物语文学的道路，而且开创了古典现实主义和古典浪漫主义的创作方法，在艺术上取得了很大的成就。

这四部物语问世之前，日本文学作品一般只是粗陈梗概,结构松散,人物形象不很鲜明,但相对来说,这几部作品开始脱离了这种浅陋的状态，注意到了曲折的情节、比较完整的结构，以及人物性格的细节描写，使之具备小说的规模。其次,它们开始摆脱古代寓言、神话、史传的色彩而转向对现实生活——大部分是恋爱生活到政治生活（政治纷争）的描写,突现了贵族社会的种种世相，表现了写实与浪漫的结合。再

次,这几部物语作品经过有意识的虚构,不同程度上增加了生动的对话和某些心理的描写,并且初具小说的虚构性、现实性和批判性三个基本要素，而且三者开始形成一个有机的统一体。在古代小说形成之初，能够达到如此水平，是很不容易的，很有价值的。它们促进日本古代长篇小说的成熟，催生着《源氏物语》的问世。

第三节《土佐日记》与女性日记的流行

日本标示月日的实用日记,始于奈良时代中期,即 7 世纪中叶,多为男性的日记,用汉文书写,属公家式的实用记录性质,称“汉文公家式日记”。日记作为散文文学的一种体裁而拥有独自文学价值的,是始于以编纂《古今和歌集》并作序而驰名的纪贯之之手,他以假名书写,是私家式的,自由地记录个人生活、思想和感情,即所见、所闻和所感,富有人生的内容，并且是以女性读者为对象的。作为男性的纪贯之，他的《土佐日记》是以上述条件构成的,作者在日记开卷就说“:男人书写的日记,女子也跃跃欲试”,这里的“女子”也可以理解为“作为女子的我”（有的日语现代语译本也是如此翻译的),以喻自己也假托女性之笔,也就是使用当时女性所用的假名而书写这部日记，它成为日记文学之滥觞。纪贯之所以假托女性书写这部日记,目的是要摆脱男性为官的立场,可以更自由地述怀，随心所欲地吐露自己的心扉。

纪贯之的《土佐日记》（935 以后),主要是作者就任土佐守期满，经海路回平安京时记录的日记，时间从承平四年（934)十二月二十一日至翌年二月十一日,记录了远离京城在

土佐任职的孤独生活体验和乡愁、离任送别的情景，勾起在土佐痛失爱女的悲伤。总之，表现了人生的喜怒哀乐诸相。首先，贯串这部日记的中心主题，是寄托对亡女思念的情怀。日记中有这样一段在箱浦和泉滩边拾贝思亡女的描写：

今天整日风雨依然不止，未能起航。天候很难预测。

停泊的海滩上，有许多形状各异的美丽贝壳和小石。目睹此物，油然生起一股思女之情。船上人咏曰：

滩上迎浪拾贝壳
油然生起思女情

本人获得某种慰藉，也情不自禁地咏道：

海滩拾贝恋白珠
目睹遗物更相思

作者与船上人(指其妻)通过其捡拾在土佐亡故的爱女生前喜欢的贝壳，激起对爱女的悲情，咏歌以寄托自己的哀思；回到京城空宅，目睹一派荒芜，连庭院的松树也枯竭，在这宅邸出生的爱女却不能一起归来，触景生情，悲痛欲绝，最后写悲歌一首，结束了这部近万字的日记。作者采用散文与和歌融合的表现形式，并贯串了古来“哀”(あわれ)的审美价值观，增加日记更多的文学性。

其次，日记的另一主题，不仅写了许多对和歌的见解，以日记形式展开他的歌学论，并录入自作的十三首和歌。更值得重视的是，记录惜别人情之深厚时，参照李白《赠汪伦》的

“李白乘舟将欲行,忽闻岸上踏歌声。桃花潭水深千尺,不及汪伦送我情。’的诗句,作了这样一首和歌,曰:

撑舟不知底几尺
惟见君心似海深

然后作者将这种人间的情感使用了“知物哀”(もののあわれも知らで)这样一个美理念的词来加以表达,不仅比紫式部提出‘物哀’早半个多世纪,而且比本居宣长总括紫式部的“物语论’而提出‘知物哀’的学说,更早近八个世纪,尽管作者对此没有进一步展开论述,但已有艺术审美价值的创造之意味。

再次,这部日记也是游记,记录乘舟迎风浪的危险、遇海盗的惊恐、对神佛的祈愿,以及沿途室町岬、鸣门海峡、桂川、淀川等的自然景色等，将日记文学与纪行文学合为一体。这些日记还运用了许多游戏语言、谐谑表现、夸张手法,讥讽社会一些不良现象和人的功利心,比如私利私欲、暴敛财富、官纪松懈、物欲横流、滥用神威等等,更丰富了日记的内容。

《土佐日记》在日本文学史上的意义是创造了日记文学。作者基本上运用新创造的民族文字——假名文字进行创作，第一次将文字与日常语言统一起来，可以更好更自由地表现作家个人的思想感情，实现了从汉文公家日记到日记文学的变革，同时为了达到表现其主题的艺术效果，不完全是纪实，有意识地在某些事件上采用作为文学创作方法的虚构表现手段,为其后的物语、女性日记、随笔等散文文学打下了基础。

一般认为伊势的《亭子院歌会》、《京极御息所歌会》等是歌会的记录,而作为女性日记文学最早问世的,是藤原道纲母(?~995)的《蜉蝣日记》。作者原名不详,与藤原兼家成婚,

生子名道纲，遂称藤原道纲母。道纲母是伊势守正四位下藤原伦宁之女,右大臣藤原师辅的三男兼家之妻,当时的著名歌人,与紫式部、清少纳言等才女都有亲缘。日记分上、中、下三卷，记录了从天历八年(954）至天延二年(974)前后二十年的事。由此推断成书于天延二年以后不久，是女性日记文学的先驱之作。藤原道纲母在序文中道明：

> 物语大多写无稽之事，尚且广受欢迎。如果将自己非同寻常的身世用日记形式如实写出来，恐怕会被世人称奇吧。

在这段文字里，说明作者是有意识地要创造出一种与当时流行的物语文学不同的新文学模式——日记文学来。

从整体来说,这部日记文学主要以散文与和歌结合,其间也插入一些书简,相辅相成,实录式地记录了作为权门世家的藤原家之女,在少女时代生活的寂寥,以及作为一夫多妻制下的贵族之妻的爱情生活纠葛和男尊女卑的困扰。也就是记录了作者本人的人生的不安和无常,女人命苦如蜉蝣,故以此命书名。作者在序题中就言明此乃“记录无常身世的日记”。上卷跋文还这样写道：

> 这样岁月流逝，遭际不尽人意，经常独自嗟叹，新年也郁郁寡欢,深感世态无常,心绪便如蜉蝣,故称《蜉蝣日记》。

《蜉蝣日记》如实地记载了四时行事、生老病死、婚嫁习俗和自然风物等。可以说,它既是一篇人生的自白书,有着透彻

的人生观照,也是一幅风俗的绘画卷,展现了大和的多彩的风情。全部日记,以假名书写,插入短歌 119 首、长歌和连歌各两首,这些歌,有的是独咏歌,有的是赠答歌,同时,在日记中大量使用"哀"和"空寂"(わび)表现日本传统美意识的词,显示了她的文字功底、歌艺的魅力和审美的价值取向。

从全三卷的结构来说，上卷主要记录已有妻子时姬的藤原兼家向她求婚、结婚、生子,町小路女作为其夫的情人而夺其所爱,以及时姬的存在,使她产生嫉妒之情,痛感自己的地位不稳定,开始过着苦恼的生活。兼家晋升,最后官至摄政太政大臣,也没有带来欢乐,反而造成两人更大的感情隔阂。其中载录兼家的 42 首歌中的大部分，几赖于歌而存在，所以这卷也有兼家的私家和歌集或歌日记之称。此外还叙述了其父赴任外地和母亲辞世的生离死别之情。

中卷是全日记的精华所在,以散文为主,歌文相兼,载录自己在一夫多妻制下的生活遭际，比如 30 余日未见丈夫一面,望着窗外松树枝头上的露珠子,写下了以下一则日记:

> 孩儿(道纲)多次前往父亲家,似无什么障碍,却无人探问妾身如何。妾又何苦要捎书去问候。如此度过朝朝暮暮,一日,拉开格子门,似觉夜来下了雨,放眼望见枝头还挂着露珠子，有感作歌一首：
>
> 通宵达旦盼夫至
> 望眼欲穿情更痴

作者极力揭示自己身为人妾内心世界的深切哀痛，生病时写下母子情长,情悲意切的"遗书"并配歌:

思绪万千，度日如年，胆怯异常。与其同夫君感情龃龉，不如死去更好。只是想到孤身幼儿，就不禁潸然泪下。(中略)妾死后,若有人怠慢爱儿,妾将饮恨黄泉。平素蒙夫君眷顾，爱心可见。惟望夫君怜惜爱儿，则此情难忘。也许无机会与夫君再见面，故写下此句：

冥途山道霜露多
泪泉湿袖又奈何

作者在日记里还描写了她为了舒解胸中的积郁外出旅行所目睹的自然风光和景色，似乎这些景物也染上了感伤的色彩。比如听着蝉鸣不止,听来十分熟悉,联系自己的遭际,也提笔写下日记一段并歌曰“:蝉鸣声声催泪泉,望断伊人有谁怜 ”或者目睹湖畔的风光,诱发出感伤的情怀,也提笔写了如下一段日记并作歌一首：

一整天疲劳难以恢复。年轻人(道纲)说了声‘ 到官人邸去 ”,就出门了。我本来也想探问一下官人何故不来访，但每想起昔日湖畔的情景，也就感到心情特别沉重。于是作歌一首：

御津湖畔薄情人
满脸留下泪珠痕

对自己作为妇女的悲运，她笔下有时表现了激越的愤懑，有时流露了孤寂的苦恼,甚至一度深感绝望,产生轻生,写下

遗书,以及削发为尼的念头,企图皈依神佛,寻求宗教式的救济,体现人情三昧,再现了真实的人生。

下卷写与丈夫分居后,爱子和养女成家立业之事,笔锋已失去中卷那种激越的情感,渐生闲寂之情,平静而客观细腻地写了自己身边的琐事,参拜神社佛寺之事,深感人世无常,万事可哀,情不自禁地迎着冬日的寒夜,长叹"单叶孤枝叹息深",从而直率地袒露了自己的心象风景和进行了心灵的拷问。它长久地润育着私小说、心境小说的幼芽。中、下卷都缀以相应的自作和歌,下卷更增大和歌的分量。

《蜉蝣日记》也像其他日本古代文学一样,或多或少与汉文学有着切不断的联系。它不仅取材于中国的民间传说故事,比如西王母传说、伯牙绝弦故事、衣锦还乡故事、《史记》的养由故事等,而且在某些地方模仿了汉诗文,比如《孔子家语》、《白氏文集》、《陶端节集》等。举例来说,日记记载与兼家共同生活不安定,便迁往与兼家宅相距一定距离的自宅居住时写道:"穿着锦衣回故乡"(中卷,69),这句就是出自中国的"富贵不归故乡,如衣锦夜行"的故事;记载"流落诸国的高明之子,如飞别四方之鸟"(中卷,76),就取自《孔子家语》中的"桓山之鸟,生四子焉,羽翼既成,将分手四海,其母悲鸣而送之"的情意;尤其多借用白居易的"不明不暗胧胧月,非暖非寒漫漫风"、"树根雪尽催花发,池畔冰消放草生"(下卷,148)等诗句,化作散文的文字。甚至用"唐土之事"来作为夸张表现时空距离之远(下卷,154、183)。从《蜉蝣日记》也可以发现古代和汉文学的交流与融合的历史发展的动态。

从文学史的意义上说,它完全摆脱了此前物语文学神奇的非现实性格,继承和发展了私家集和《土佐日记》等日记文学的传统,成功地将日常生活体验直接加以形象化,并且扩大

了心理描写,在更深层次挖掘人物的内面生活,它是第一部出色地描写当时女性的内心世界的作品。同时，它比此前的文学作品更多地融贯了“哀”、“空寂”的美理念,与不久后出现的《源氏物语》有着血脉的联系,对于作为日本古代小说模式——物语文学品格的提升，都直接间接地起到了重要的历史作用。所以有的日本学者说:“在文学性上,同一模式的后续女性日记文学作品,无一是可以凌驾这部先驱作《蜉蝣日记》之上的。”①

其他两部女性日记《和泉式部日记》(1007 以后)、《紫式部日记》(约 1010) 的作者,都是奉召入宫,给中宫彰子当侍讲的女官,出身皆是中层贵族,两人又都名为式部,是因为她们的父兄都出任过式部丞的官职，当时宫中女官以父兄官衔命名是一种时尚,以示身份。

和泉式部(约于 977 年生,殁年不详),是任太皇太后宫大进的大江雅致之女，原名不详。第一次与年龄相差很大的橘道真结婚,随夫到和泉国任职,后又随夫返京,入宫当女官,故名和泉式部。由于为尊亲王向她求爱，引起夫妻不和。和泉式部迁出道真邸,不顾世诼,与为尊亲王相好、结合,但为尊亲王英年早逝,她受命运的作弄,过着孤寂生活之时,敦道亲王向她求爱。这些爱恋的经纬,便构成了《和泉式部日记》这部作品。

这部日记主要以回忆的形式，记录了作者与为尊亲王婚后不久,其夫死别,深感女人的薄幸,于茫然之中,为尊亲王之弟敦道亲王闯入她的生活，她与敦道亲王无拘无束地相恋的情况。日记以两人的 145 首赠答歌(内中没有一首独咏歌)为

① 大曾根章介等编“日本古典文学研究资料”第九卷《日记·纪行文学》,第 38 页,明治书院 1984 年版。

轴心,通过从夏到秋冬的季节变化,来展开她与恋人的心灵交流的内部世界。所以它不是生活的实录,而是以自我观照,记录了自己对爱的心理流程,颇具主情性。可以说,它是一篇贵族女性的爱的回忆录。

女性日记文学一般都是以和歌为中轴，以韵文散文的结合而展开。《紫式部日记》之前问世的《蜉蝣日记》、《和泉式部日记》是如此,后续诞生的《更级日记》也是如此,几乎成为女性日记文学的共同特色。惟《紫式部日记》是例外的存在,它虽也载入十余首和歌,但是以叙述文体为主体,缀以书简体构成。从时间来说，主要是宽弘五年(1008)初秋至十二月三十日的日记，占全书的百分之六十五，后断续地记至宽弘七年(1010)正月中旬,以宫中的四时行事为经,作者的个人感怀为纬,以其独自个性的观察,细密地记录了她侍奉的皇后彰子生产敦成亲王,给彰子父藤原道长家带来荣华,道长及其周围的上层贵族人物的风姿，斋院和中宫的风气，乃至女官们的仪容、服饰的比较评说,宫廷的四季盛仪,宫中的景致,以及对同样侍奉于宫中的和泉式部、赤染卫门、清少纳言三才女的才能和性格的批评,以及自我的反省,并且对物语文学的评论、对佛道的志向、对读经的音乐性感受和对唐乐、唐绘的欣赏,还回顾纷杂的人生,记有亡夫后对孤寂的人生体验,以及自己难以融入宫中荣华生活的内省精神，并以其敏锐的观察力和批评眼光，审视和揭示荣华的内里隐藏的衰颓的本质性的现实。尤其是末尾记载了宫中盛大的仪式时右大臣的酒醉失态，发出了不协调音，并将这种现实与自己面对的人生遭际联系起来,加以象征化,流露了几分悔恨、孤独和苦痛之情。作为一个女作家，对人生与社会有如此深刻的思索和批判精神是难能可贵的。

所有这些宫中的生活,都为她写作《源氏物语》提供了生活体验、素材积累、艺术思考和人生观照。日记里描写的一些人物,可以在《源氏物语》塑造的人物中找到他们的面影,日记上某些论调或场景的描写,在《源氏物语》的'萤卷''葵姬卷''紫儿卷''帚木卷'等也出现过这些类似的东西,就可以引证这一点。日记还结合《源氏物语》的创作,发表了某些的议论,比如涉及'萤卷'的物语论等。如果说,《源氏物语》已将这些宫中生活提炼并虚构了的话,那么《紫式部日记》就是这些生活的实录吧。总之，它们以不同的形式反映了平安朝的历史画卷。

这部日记不仅记录了宫廷文章博士轮流奉读《孝经》、《史记》的情景，而且还记下赐允宫女穿作为禁色的白色织绵唐装,以及许多唐人的生活习惯,同时批评官中某些人对女性学汉籍的轻蔑态度,以及自己为中宫讲授汉籍和暗自侍讲《白氏文集》的处境等,作者写道：

> 听到人们议论说:'就算是个男子,炫耀学问的人又如何,还不是注定没前途。'从此,我连一个字也不写了,终日无所事事,万念俱灰,连过去读过的汉籍,如今也不瞧一眼了。尽管如此，仍遭人说长道短。实是人言可畏,闻者不知如何恨我呐。愤懑之余，我连屏风上的诗文画赞也不抬头瞧一眼。大概认为我汉文有底子，后来我受命在中宫御前侍读《白氏文集》某些段落,这也是趁中宫身边无女官的时候，悄悄给中宫讲解的……

这也从另一个侧面反映出作者紫式部与中国文化和文学的密切联系,日记里不时直接或间接议论'书'(汉籍)、'才"

(汉学)和活用其中某些典故,比如' 胶柱而鼓琴 '故事(出自《史记· 蔺相如传》)、' 舟中叹老 '的故事(出自《白氏文集 ·新乐府》),或风习比如' 荆钗 '发饰(出自《白氏文集 ·秦中吟》),还提及皇上对她创作《源氏物语》通于汉学的评说。她写道:

> ……听说一条天皇让人读《源氏物语》,突然评说:“ 此人乃熟读包括《日本书纪》在内的汉文体史书,诚然汉学造诣深,令人感到《源氏物语》通史书 ”,还对殿上人说:“ 真是可以看出其学问 ”,戏言我是《日本书纪》的女官。我在娘家的侍女面前尚且谨慎行事,岂敢在宫中这样的地方炫耀自己的学识呢。

在《紫式部日记》里,作者在回顾人生时,也写到丈夫辞世后,橱柜里的汉籍无人触摸过,闲极无聊,抽出一两册来读,就遭人非议,说' 读汉籍读多了,会是薄幸的啊。女人为什么要读汉籍呢。”

以上的日记反映了在贵族社会里,男人以读汉籍为贵,女人身份不适宜读汉籍,同时也显示了紫式部创作《源氏物语》不仅有着深入的生活体验、深厚的本土文化的功底,而且还有汉文学的修养,她的成功不是偶然的,是建立在扎实的学问基础上的。《紫式部日记》作为随笔集,在日本文学史上是占有独特的地位的。

平安时代中期重要的女性日记文学之一,是《更级日记》(约 1058)。作者菅原孝标女(约 1008 ~ ?),是菅原道真第五代孙的孝标之女,本人曾侍奉宫中,受《源氏物语》的影响,曾创作过《浜松中纳言物语》,一说《夜半惊醒物语》也是她所作。日记从宽仁四年(1020) 随父至任地上总起至其夫病故翌年

(1059)止,以述怀自己身世的形式展开 幼年随父赴任地,向往物语文学。回京后 32 岁上结婚,丈夫赴地方任职,自己留守自宅，备尝平淡婚姻的懊恼，将全部的爱寄托在爱儿身上,入宫当女官后，一贵公子源资赖与她保持淡淡的情感联系。于是她回忆起少女时代,通过伯母,与《源氏物语》邂逅后,将物语的虚构世界与自己的现实世界完全混同，乃至不时梦见源氏式的贵公子在自己的生活中出现，以及幻想着自己可能遭遇夕颜、浮舟式的命运。晚年丧夫,她亲手抚养成人的儿子离散,自己经常沈溺在民间的弃老传说故事之中,开始了自己的信仰,皈依阿弥陀佛,以度自己平静和孤独的余生。这是作者晚年用回忆的形式,以淡淡的笔触书写,一气呵成的。作者通过梦幻与现实的交织，感伤地观照自己不幸的人生。可以说,个人述怀成为构思这部日记的原点,它完全失去了像《蜉蝣日记》、《紫式部日记》那种对现实的关注和抗争,完全脱离现实,从憧憬物语到信仰佛法,进行宗教式的思考,以寄托自己最后的理想。女性日记文学似也走向式微。

从这几部平安时代不同时期的女性日记中，不仅可以清晰地窥见日本古代日记文学发展的史的轨迹，而且可以折射出贵族社会盛极而衰的历史必然。

第四节　清少纳言与随笔集《枕草子》

在日本古代文学中,清少纳言的《枕草子》(又写作《枕草纸》)与紫式部的《源氏物语》都是诞生在平安王朝极盛的中期，都是记录了侍奉宫中的见闻和感怀，只是体裁和形态不同,前者是随笔集,后者是被称为物语文学的长篇小说。

《枕草子》(约 1001) 的作者清少纳言，与紫式部、和泉式部是当时的三大才女，都有很高的汉学修养。她生殁年不详，据她入宫侍奉一条天皇的中宫(后为皇后)定子时是二十四五岁来推测，是于天禄年间（970～972）生，万寿年间(1021～1028)殁。名字不详,她是清原元辅之女,以清字为姓,以父兄辈的中纳言的官职为名，遂称清少纳言。她是中层贵族书香门第出身,曾祖父、祖父都是著名歌人,父亲是《后撰和歌集》的编撰者之一,受到家学的严格训练,自少就有和歌和汉学很深的教养。比如定子经常举办文学聚会，当时并称四纳言的藤原公任、藤原斋信、源俊贤、藤原行成也成常客。清少纳言在聚会上表现出来的才学,令出席者无不惊叹不已,她更为定子所钟爱,两人建立了互信的关系。由于宫中权力争斗,定子先遭禁闭,后被逐出宫,清少纳言不为新贵效力,辞仕笼闭家中。宫廷权力斗争结束,她才与定子返回宫中,直至定子辞世后,她才弃仕出宫,始终坚守‘做人一就是一’的信条,由此可窥见其为文为人的一斑。清少纳言的婚姻生活并不美满，她与橘则光结婚,由于情感的不合和官场人事的纷扰,婚后三年便离异，青春时代在独身生活中度过。一说她弃仕前后与任摄津守的藤原栋世再婚,但据史料考证,未能确定,也有可能是二女同名。

这种家庭生活和宫廷生活的阅历，为她积累了丰富的素材和深厚的知性,便成为《枕草子》诞生的人文基础和主要录事的内容。集子全 12 卷,约分 300 段(各版本不一,多者 305 段),主题虽各异,然段章的结构是按照形式和内容的类似性,由列举、随想、日记回忆三种章段分类构成,惟尚达不到具有严格学问意义上的统一分类意识，有的章段杂然配列。因此

也有不少学者认为其型是杂纂形态，再稿本是经过整理的[①]。内中各段文章长短不一，长篇有如“草庵”、“积善寺”、“陆常介”、“听子规”、“二条宫”等达数页者，短篇有如“歌集”者，只列举了三部歌集的名字，不到一行；“陀罗尼”者也只记“陀罗尼是宜于黎明”一句，如此等等。内容丰富，涉及四季的节令、情趣，宫中的礼仪、佛事人事，都城的山水、花鸟、草木、日月星辰等自然景象，以及宫中主家各种人物形象和人际关系，有赞颂也有贬抑，还议论歌谣、和歌、小说、绘画、舞乐、艺道、棋道、语言，乃至涉及猜字、蹴鞠游戏等广泛的题材。

作者在题跋中谈到自己创作这部集子的动机时强调了自己“这只是凭着自己的兴趣，将自然想到的感兴，随意记录下来的东西。”她这样写道：

> 这部随笔集，只是闭居家中，闲来无聊，将自己所见所想的事记录下来，本来是没有打算让别人看的。这里面有些篇什，失言之处在所难免，别人看来，实是不妥。所以本要藏而不露，没想到却已暴露在世上，此乃不幸之事也。

作为日本随笔文学的嚆矢《枕草子》的主要特征是：

（一）从琐事中见巨细纷繁的世相。作者运用列举文、随想文、日记文诸种文体，把所见所闻的扫兴的事、可憎的事、惊喜的事、怀恋的事、愉快的事、担心的事、稀有的事、无聊的事、可惜的事、优美的事、懊恼的事、难为情的事、愕然的事、遗憾的事、感人的事、讨厌的事、可羞的事、偶感而发的中日文异同

① 秋山虔：《枕草子》，收入岩波讲座《日本文学史》第三卷，第4～5页，岩波书店1959年版。

之事，以及高雅的东西、不相配的东西、漂亮的东西……都展现在散文随笔中。而所有这些“事”和“东西”都是与平安的时代、京城、贵族、女性和自己的个性交错相连，反映了一定的社会世相。

比如作者在“积善寺”这一最长的章段，通过瞻仰法会的盛大，赞颂了作为中关白家藤原道隆家族的繁荣（第二四二段），以及在“月与秋期”、“牡丹一丛”等段，叙说了于道隆逝世后，慨叹“月与秋期身何去”（第一二〇段）和“世间多有事故，骚扰不安，中宫也不进宫”、“（中宫）那边的情形很凄凉”，“有人恨我”（第一二八段），暗喻了道隆之子伊周、隆家以对花山天皇的“不敬罪”而被流放，中宫自慎，回到伯父家中。作者也受牵连，被女官传为内通政敌而遭人恨。通过这些事，作者记录了中宫的荣华与厄运，这里就有摄政的藤原道隆家族盛衰的历史背景。

她在随笔中也多记录一些中宫的生活，以折射宫廷里的喜怒哀乐的故事。有一段这样记道：她刚进宫侍奉中宫定子不久，中宫问她：“你想念我吗？”她回答说：“为什么不想念呢？”这时传来了一个打喷嚏声，中宫质疑说“你是说了假话吧？”回到女官房里，女官拿了一首歌让她看，歌曰：“真话假话谁知道，上天又无英明神”。她哀怨地咏道：“想念心浅也难怪，为了喷嚏受牵连，不幸，不幸啊。”于是她以“喷嚏”为题（第一六三段“中宫”，其二），将这讨人厌的、可恨可叹的事写了一段，描述了她埋怨打喷嚏的人使自己受了连累的事情。这看似是琐碎的事，不也从一个侧面反映了宫里人际的纷繁吗。

所有这些日常感受的事，虽尽是琐事，皆兴之所至，漫然书之。正如作者所言，凡事必录：“只就想到的来写，便这样写

下来”;“笔也写秃了”。然笔致却精确简洁,以其冷彻的知性，写实地尽展那个斑驳的风俗世相、那个纷繁的人生侧面，和那个复杂的人情世界。

(二)富含诗情的想象性、纤细的感受性。作者以浪漫笔触，抒写了四季自然的瞬间微妙变化之美，以及那个春、夏、秋、冬的四季情趣、山川草木的自然风情和花鸟虫鱼的千姿百态，不仅内容异彩纷呈，而且文字也充满诗的节奏感和韵律性。在此摘录“雨后秋色”一段为例：

> 九月时分,一场夜雨,清晨已止,朝阳普照,一派明亮。庭前种着的菊花全被雨水淋湿了,水珠晶莹欲滴,很有情趣。挂在攀满疏枝小花的篱笆上的蛛网也破了，篱笆上面处处断丝,水珠子像白珠似的串在蛛丝上,非常可爱而有趣。(第一一五段)

作者对这种四季的自然风物的感受，是在时空的交差和色彩的变幻中，敏锐地发现和精确地捕捉瞬间的美。书中的“四时情趣”一段,现摘春夏的描写如下：

> 春天,拂晓时分最美。山峰泛白,渐渐亮了起来。紫色的云彩,飘忽其间,很有情趣。
>
> 夏日,夜里最美。月光辉映下自不用说,就是昏暗之夜,萤虫纷飞,发出点点微光,也很有情趣。这般景象,尤其在雨中，就更有风情。（第一段）

作者用这样明与暗对照的文字，就像画家在画面上绘出的光与影，交织出一段自然美的文章来。

（三）确立了本土的“おかし”美理念。“おかし”即风情、有趣的审美情趣。在古代日本完成美意识的基准方面，如果说，紫式部完成了“哀”到“物哀”的审美情趣，全书用了“哀”字多达1044次，“物哀”13次，乃属悲类型的话，那么清少纳言则完成了风情、有趣的审美情趣，在《枕草子》中使用“おかし”这个美理念的词也多达466例①，它是属于喜类型的，可见清少纳言是以“おかし”的审美意识为基调的，其美感的洗练性，可与紫式部比肩。她们两人从不同的人生体验出发，在审美领域也创造了悲、喜的不同类型。她在“题跋”中就声言：“我把世间有风情、有趣的事情……都选择了写下来。”在平安时代，清少纳言限定在情趣的感觉上使用，确立了古代贵族审美的基准之一，到近古的狂言、俳谐、连歌，就将“おかし”演化为“滑稽”、“可笑”的审美情趣，转向庶民化。

（四）谙熟地活用了许多佛典和汉籍。书中有不少佛事的记录，比如“小白河八讲”、“经”、“佛”等章段，根据《法华经》的佛法描写随处可见。同时，引用或应用了《文选》、《新赋》、《史记》、《汉书》、《四书》等汉籍中的不少中国典故，比如“假的鸡鸣”（第121段），写了头弁行成到中宫职院，已是深夜，翌晨他给作者写信道：“后朝之别，实是遗憾。本想彻夜不眠地畅谈昔日的闲话，然天亮鸡鸣所催，便匆匆归去。”作者读信后，写回信道：

半夜的鸡鸣，是孟尝君的鸡叫声吧？

头弁行成随即回信道：

① 久松潜一：《日本文学评论史》（理念·表现篇），第74页，有精堂1969年版。

在半夜里孟尝君的鸡鸣,使函谷关的门打开了,三千食客好不容易才得脱身，书里是如是说的。可是昨夜却是与你相会逢坂关啊。

于是两人又以逢坂关为题对起赛歌来，作者以孟尝君假的鸡叫骗得了函谷关的守关人，也骗不了逢坂关的细心的守关人啊，最后头弁行承认输了。在这里作者反复地借用孟尝君的深夜函谷关鸡鸣故事，以喻自己是不会被头弁行成这样的男子突破自己的‘关’的,其涵义是有趣而深刻的。

随笔的文体也多学汉籍的书体，其中最显著的是学唐代诗人李商隐(义山)的《义山杂纂》,其词多沿《义山杂纂》,有不少类同的句,比如‘秋野狂风’类似‘秋暮岚叶’‘鹿鸣’源自“深山鸣鹿”‘舟道’仿照‘远道小舟’等等。

作者对白居易诗文更是运用自如，活用得最多。试举一例 在一次文学聚会上,斋信让她对白居易诗‘兰省花时锦帐下’的下句时,她谙熟白氏诗《庐山草堂雨独宿寄友》诗下句是“庐山夜雨草庵中”。但她觉得斋信‘听了什么人无中生有的谗言,对于我说了许多坏话”,而且‘把(我)清少纳言这个人完全忘掉了”,由此产生龃龉,不将自己算在女官之列,试图借此轻蔑她,所以她只用白诗下句‘草庵’二字,接下句用和歌答曰“:谁会寻访斯草庵”,回敬了斋信,以示自己已被你这个头中将憎恶了，有谁还会来自己的草庵里来呢。从此这位官至头中将的大男子;“把脾气也完全改过来了”。(第七一段‘草庵’)又再举一例,她对中宫弹琵琶有这样一段描写：

带光泽的黑色琵琶，遮在袖子底下，非常的美。尤其

白净的前额从琵琶的边里露出一丁点儿，真是艳美绝伦。我对坐在贴邻的女官说：“从前人说‘半遮面’的那个女人，恐怕还没有这样的美吧？何况那个人又只是一介平民呢。”(第八一段“弹琵琶”)

作者描写中宫抱着琵琶,现出前额的姿态,于是马上引用白居易《琵琶行》诗中的“千呼万唤始出来,犹抱琵琶半遮面”句,形容其美无比。

还有一段“人间四月”写到女官们在宫里谈话间,宰相中将齐信、宣方中将走进来,她突然问道:“明天吟什么诗呢?”齐信稍思索就回答道:“当吟‘人间四月’吧。”于是作者接着这样写道：

这回答很有意思。关白公早已辞世的事，却还记挂着，实是令人可敬可佩。特别是女官们对此事是不会忘记的，男人就不会如此，也不会还记得自己曾吟过的诗。惟宰相中将能够记住关白公的忌辰，实是很有意思。帘内的女官和在帘外的宣方中将都不明白我们说的是什么事,这并非是没有道理的。(第一四七段)

宰相中将齐信一谈及咏“人间四月”,清少纳言知道关白公忌辰是四月，马上熟知此句“人间四月”乃出自白居易诗：“人间四月芳菲尽,山寺桃花始盛开。长恨春归无觅处,不知转入此中来。”而他人还不知晓呢。

特别是书中著名的“香炉峰雪”一段(第二六一段)记录了这样一件事:大雪纷扬,女官们在垂下帘子的宫里,侍候中宫时,围炉谈闲话。中宫说道:“少纳言呀,香炉峰的雪怎么样

啊？”其他女官对中宫的这句问话还没有领会过来，少纳言却立即站了起来，将帘子卷起来。中宫看见笑了。大家都对着她说：“你当中宫的女官最合适了。”因为作者清少纳言听了中宫问“香炉峰的雪怎么样啊？”马上联想到白居易《香炉峰下新卜山居》中的“日高睡足犹慵起，小阁重衾不怕寒。遗爱寺钟欹枕听，香炉峰雪拨帘看”诗句，就聪慧而机敏地领会了中宫的问话，是暗示要把帘子卷起来。由此可见作者对白居易诗之熟习，背诵如流。

书名的由来，有种种不同解读。也许还是受白居易的《秘省后厅》诗中的“尽日后厅无一事，白老老监枕书眠”句中“枕书”二字的启发而定此书名的。因为“枕草子”的意思是“枕边的草纸”，日文“草纸”是书本或用假名书写的随笔之意，即可以放松躺着阅读的文章。

可以说，在《枕草子》中，女作家清少纳言尽展其优秀的文章表现能力、敏锐的观察力、纤细的感受性和丰厚的汉学才华。它的诞生前和诞生后近二百年无见此类的随笔文学形态的出现。它与紫式部的《源氏物语》不愧是雄峙在日本古代散文文学史上的双峰。

第十一章 紫式部与《源氏物语》

紫式部与《源氏物语》的成书—— 《源氏物语》的主题与艺术成就—— 紫式部的美学观

第一节 紫式部与《源氏物语》的成书

《源氏物语》(约 1007 ~ 1008)是日本的一部古典文学名著,对于日本文学的发展产生过并继续产生着巨大的影响,被誉为日本物语文学的高峰之作。作者紫式部,本姓藤原,原名不详,一说为香子。因其父藤原为时曾先后任过式部丞和式部大丞官职,故以其父的官职取名藤式部,这是当时宫中女官的一种时尚,以示其身份。后来称紫式部的由来,一说她由于写成《源氏物语》,书中女主人公紫姬为世人传颂;一说是因为她住在紫野云林院附近,因而改为紫姓。前一说似更可信,多取此说。女作家生殁年月,历来有种种考证,都无法精确立论。一般根据其《紫式部日记》记载宽弘五年(1007)十一月二

十日在宫中清凉殿举行“五节”(正月七日的人日、三月三日的上巳、五月五日的端午、七月七日的七夕、九月九日的重阳)时称自己是“年未过三十”的青春年华,以此溯上类推她生于天元元年(978)。一说根据《平兼盛集》载,式部逝世时,其父仍在任地,认为其父于长和三年(1014)辞官返京,与此有关,因而推测她殁于此年。另一说则根据《荣华物语》长元四年(1031)九月二十五日出席在东门院举办的供奉仪式出现紫式部之女贤子的名字却未提及她,故推断她殁于这一年之前。

紫式部出身中层贵族。先祖除作为《后撰和歌集》主要歌人之一的曾祖父藤原兼辅曾任中纳言外,均属受领大夫阶层,是书香门第世家,与中央权势无缘。其父藤原为时于花山朝才一时受重用,任式部丞,并常蒙宣旨入宫参加亲王主持的诗会。其后只保留其阶位,长期失去官职。于长德二年(996)转任越前守、后越守等地方官,怀才不遇,中途辞职,落发为僧。为时也兼长汉诗与和歌,对中国古典文学颇有研究。式部在《紫式部日记》、《紫式部集》中多言及其父,很少提到其母,一般推断她幼年丧母,与父相依为命,其兄惟规随父学习汉籍,她旁听却比其兄先领会,她受家庭环境的熏陶,博览其父收藏的汉籍,特别是白居易的诗文,很有汉学素养,对佛学和音乐、美术、服饰也多有研究,学艺造诣颇深,青春年华已显露其才学的端倪。其父也为她出众的才华而感到吃惊。但当时男尊女卑,为学的目的是从仕,也只有男人为之。因而其父时常叹惜她生不为男子,不然仕途无量。也许正因为她不是男子,才安于求学之道,造就了她向文学发展的机运。

紫式部青春时代,时任筑前守的藤原宣孝向她求婚,然宣孝已有妻妾多人,其长子的年龄也与式部相差无几。式部面对这个岁数足以当自己的父亲的男子,决然随调任越前守的

父亲离开京城，远走越前地方，逃避了她无法接受的这一现实。此时家道也中落。不料宣孝穷追不舍，于长德三年(997）亲赴越前再次表示情爱的愿望,甚至在恋文上涂上了红色,以示“此乃吾思汝之泪色”。这打动了式部的芳心,翌年遂离开其父,独身回京,嫁给这个比自己年长26岁的宣孝,婚后生育了一女贤子。结婚未满三年，丈夫因染流行疫病而逝世。从此芳年守寡,过着孤苦的孀居生活,她对自己人生的不幸深感悲哀,对自己的前途几陷于失望,曾作歌多首,吐露了自己力不从心的痛苦、哀伤和绝望的心境。其中一首悲吟道:“我身我心难相应,奈何未达彻悟性。”

其时一条天皇册立太政大臣藤原道长的长女彰子为中宫,道长将名门的才女都召入宫作女官,侍奉中宫彰子。紫式部也在被召之列。时年是宽弘二或三年（1005～1006）。入宫后,她作为中宫的侍讲,给彰子讲解《日本书纪》和白居易的诗文，有机会显示她的才华，博得一条天皇和中宫彰子的赏识，受到天皇赐她一个“日本纪的御局”的美称,获得很优厚的礼遇,如中宫还驾乘车顺序,她的座车继中宫和皇太子之后位居第三,而先于弁内侍、左卫门内侍。因而她受到中宫女官们的妒忌,甚至受到某些女官匿名的揶揄的赠物。同时有一说,她随彰子赴乡间分娩期间,与道长发生了关系,不到半年又遭道长遗弃。她常悲叹人生的遭际,使她感到悲哀、悔恨、不安与孤独。

可是，式部在宫中有机会更多观览宫中藏书和艺术精品，直接接触宫廷的内部生活。当时摄政关白藤原道隆辞世，其子伊周、隆家兄弟被藤原道长以对一条天皇“不敬罪”而遭流放,道长权倾一世,宫中权力斗争白热化。紫式部对道隆关白家的繁荣与衰败,对道长的横暴专横和宫中争权的内幕,以及

对妇女的不幸有了全面的观察和深入的了解，对贵族社会存在不可克服的矛盾和衰落的发展趋向也有较深的感受。但又屈于道长的威权,不得不侍奉彰子,于是作歌一首“凝望水鸟池中游，我身在世如萍浮”，以抒发自己无奈的苦闷的胸臆,还另赋一首“独自嗟叹命多舛,身居宫中思绪乱”,流露了自己人宫后紊乱的思绪。她在《紫式部日记》里也不时将她虽身在宫里,但却不能融合在其中的不安与苦恼,表现了出来。

从以上情况可以看出,紫式部长期在宫廷的生活体验,以及经历了同时代妇女的精神炼狱,孕育了她的文学胚胎,厚积了第一手资料,为她的创作《源氏物语》打下了坚实的基础。

《源氏物语》作品成书至今未有精确的定论,一般认为是作者紫式部于长保三年(1001)其夫宣孝逝世后，孀居生活孤寂,至宽弘二年(1005)入宫任侍讲前这段时间开笔,入宫后续写,于宽弘四五年(1007～1008)完成。在《紫式部日记》宽弘五年十一月份多日的日记里,也记载了这段时间《源氏物语》的创作过程以及听闻相关的种种议论，并暗示有了草稿本。而且该月中旬的日记这样写道：

> 奉命行将进宫,不断忙于准备,心情难以平静。为贵人制作小册子,天亮就侍奉中宫,选备各种纸张、各类物语书、记下要求,日夜誊抄,整理成书。中宫赠我雁皮纸、笔墨,连砚台也送来了。这不免招人遗憾,微词纷纷,有指责说“伺候深宫还写什么书?”尽管如此,中宫继续赠我笔墨。

这段日记,说明紫式部入宫前开始书写《源氏物语》,初入宫就已誊抄。日记还记录了她在一条天皇和中宫彰子面前颂

读，天皇惊喜她精通汉籍及《日本书纪》，对她的才华甚为赞赏，因而宫中男子也传阅并给予好评。中宫彰子之父藤原道长动员能笔多人，助她书写手抄本。这是可以作为《源氏物语》上述成书年代可信的资料，因为此外别无其他文献可以佐证。其后菅原孝标女的《更级日记》也记有治安元年（1021）已耽读"《源氏物语》五十余回"，并在许多地方展开对《源氏物语》某些章回的议论，将这五十余回"收藏在柜中"，从而旁证了该小说的手抄本早已广为流布。可以说，《源氏物语》是世界上最长篇的写实小说，在世界文学史上也占有重要的地位。

但是也有一种说法，《源氏物语》并非出自紫式部一人之手。五十四回中，围绕源氏与藤壶、紫姬、空蝉等人的故事，以及与之相关构成的大部分是出于她的手笔。但推测个别的部分也有由她身边的女官们边阅读边议论，乘兴而添笔者。因为在爱情与求道之间的苦恼，是同时代妇女共同分担着的。最后'宇治十回'也恐怕是经由隐士之手加上的吧。但是，根据龟井胜一郎考据："作为《源氏物语》的作者，紫式部的名字是不可动摇的。她是重要部分构成和执笔者，这是无可争辩的事实。不过值得注意的是，她是如何练就一身'共同分担苦恼'的本领，其原动力何在。特别引人注目的，是她的精神经历富有个性的同时，也具有普遍性。"就算'宇治十回'是经隐士之手加上的，然而："在紫式部心中，难道不是与'女官'一起存在着一位隐士吗。孤寂的生涯必然伴随着她，《往生要集》的'欣求净土'，也必然会在她的内心底里深深地落下了投影"。①

① 龟井胜一郎：《日本人的精神史》(1)，第389～399页，文艺春秋社1967年版。

紫式部在完成《源氏物语》后,本人也曾产生过是否落发为尼的矛盾念头。在宽弘六年(1009)正月的日记所载一书简中,曾这样自白过:

> 周围的人说三道四。我只想不怠地习经奉阿弥陀佛。假如心上毫无厌世的话，那么我就不会为了出家去不懈怠地念经。只是,一心想出家，恐也难乘上极乐净土的云,不由又产生动摇,心乱如麻,我为此徘徊着。

《源氏物语》的诞生,是在和歌、物语文学发展走向成熟的过程,此时已有和歌集《万叶集》、《古今和歌集》、《古今和歌六帖》、《拾遗和歌集》、《后撰和歌集》古代歌谣神乐歌、催马乐;物语集《竹取物语》、《宇津保物语》、《落洼物语》等虚构物语和《伊势物语》、《大和物语》等歌物语的问世。物语集中,前者完全没有生活基础,纯属虚构,具有浓厚的传奇色彩后者以和歌为主,虽有生活内容,但大多是属于叙事,或者是历史的记述。而且这些物语文学作品几乎都是脱胎于神话故事和民间传说，是向独立故事过渡的一种文学形式，散文与和歌不协调,结构松散,缺乏内在的统一性和艺术的完整性。紫式部首先学习和借鉴了这些先行物语文学的经验,扬长避短,第一次整合这两个系列,使散文与韵文、内容和形式达到完美的统一。

紫式部还直接借用化用上述这些传统经典作品的精华，就和歌来说,仅'须磨'一回,就借用化用其中一些先行和歌集的十首和歌、一首催马乐和一首菅原道真创作的日本汉诗,并自作和歌36首,相互配合,不仅适应故事发展的需要,丰富和深化所要表达的内容的文化内涵，提高物语的艺术性。其中引用最多的是《古今和歌集》共四首,其次是《拾遗和歌集》

共二首。同时在"玉鬘"一回谈了她的和歌观，强调和歌一是守古法，不受新语影响；二是举行歌会时吟咏友情，必须用一定的字眼；吟咏相思，必须在第三句中用"冤家"等词；吟咏种种名胜，必须选取适当词语，避免千篇一律等等。她在《源氏物语》中借用化用或自作的几百首和歌与日本汉诗，就是根据这一作歌原则来选取的佳句。比如"蝴蝶"一回以六条院为舞台，描写源氏向玉鬘求婚的故事时展露心情与四季风情浑然，融进了许多古歌谣、古和歌。源氏向玉鬘求婚之夜，众人以乐助兴，兵部卿亲王唱了两遍催马乐《青柳》，以托出玉鬘的身材容貌如歌中的"杨柳绿依依，条条新丝碧"，其人长得似美玉无瑕。当晚同庆通宵，源氏正在飞觞劝酒，兵部卿亲王烦闷之极，因他是源氏之弟。故他摘下一枝藤花连同酒怀敬奉源氏，借古歌唱出"：共插鲜花！"这首歌是收在《后撰和歌集》里，原歌词是"：倘来访我吉野山，共插鲜花乐隐沦"，以暗喻源氏与玉鬘血缘太近。可以说，紫式部利用古和歌编织在故事的描写之中，并有意识地将古和歌中的四季歌、恋歌的美意识的传统在她的笔下再生。

同时，在创作中借鉴了先行的典故乃至借用某些创作手法，作为其创作思考的基础，乃至活用在具体的创作中。比如《古事记》中的海幸山幸神话故事（"明石"），三山相争的传说故事（"夕颜"），《万叶集》中的真间手儿名的故事（"浮舟"），《竹取物语》辉夜姬的形象在紫姬身上、《伊势物语》的故事与和歌在"紫姬"、"红叶贺"、"花宴"、"杨桐"等回上都有不同程度的影响，特别是《源氏物语》描写源氏与众多女子的爱情和《伊势物语》男主人公好色的特征——追求极致爱情的描写，更是有相传相承的类似性，落下了《伊势物语》的浓重的影子。

紫式部同时学习和汲取藤原道纲母的《蜉蝣日记》完全摆

脱了此前物语文学的神奇的非现实性格，成功地将日常生活体验直接加以形象化,并且扩大了心理描写,在更深层次挖掘人物的内面生活，出色地描写当时女性的内心世界的创作经验,还继承和融会了《蜉蝣日记》所表现的‘哀’、‘空寂’的美理念。同时，也运用清少纳言的冷静的知性观察事物的方法,参照她的《枕草子》以摄政的藤原家族盛衰的历史为背景,描写平安王朝的时代、京城、自然、贵族、女性和自己的个性交错相连,以反映社会世相的写实创作经验。也就是说,《源氏物语》的出世,与包括物语文学、日记文学、随笔文学在内的先行散文文学有着血脉的联系，它们对于这部作为日本古代长篇小说的品格的提升，都直接间接地起到了重要的历史作用。

紫式部对传统文学的继承和创新，以及她的观书阅世的经历,都为她的创作《源氏物语》提供了对人生、社会、历史的思索更大的空间，更广阔的艺术构思的天地和更坚实的生活基础。可以说,紫式部以其不倦地学习前人的精神、造诣颇深的学问、人生坎坷的体验、宫廷生活的丰富阅历,以及对社会和历史的仔细观察与深沉的思考，并充分发挥文学的想像力,使其写作功力厚积薄发，才成就了她作为女作家留下这一垂名千古的巨作《源氏物语》。

长和二年(1013)彰子立为皇后，晚年的紫式部仍侍奉其左右,还著有《紫式部集》,这是她自撰的私家和歌集,收入了从少女时代至晚年的歌作，很少写当时流行的四季歌和恋歌,而以吟咏生离死别的哀伤和与宫中少数女官交友的歌题为主，其中与其夫宣孝有关的歌作约占一半。这是她一生欢乐的憧憬与梦想的歌唱,也是悲哀的失望与绝望的咏叹,一扇又一扇地打开了自己宫中生活悲欢交杂的心扉。在这部歌集里的最后一首歌这样吟道：

何必嗟叹此世道
似观山樱无忧虑

这集中反映了紫式部晚年的孤独心境，在预感到死的时候，也像她本人描写源氏之死时以“云隐”的结局一样，哀愁自身如“夜半月影云隐中”。因此，近代著名的浪漫派女歌人与谢野晶子评价这部歌集时说：“在《源氏物语》里早已隐现这部私家集的影子了。”① 可以说，这部《紫式部集》以和歌的形式，将《源氏物语》的文化精神延长，同时也生动地记录了紫式部自己的人生片断。

紫式部在《源氏物语》，以及《紫式部日记》和《紫式部集》里，表现了内面与外部、真实与虚构的两面，相互映照和生辉，这也使紫式部这个名字，不仅永载于日本文学史册，而且 1964 年联合国教科文组织将她选定为“世界五大伟人”之一，也享誉世界文坛。

第二节《源氏物语》的主题与艺术成就

《源氏物语》产生的时代，是藤原道长摄政下的平安王朝贵族社会的全盛期。这个时期，平安京的上层贵族恣意享乐，表面上一派太平盛世，实际上却充满复杂而尖锐的矛盾。藤原累代是皇室外戚，他们在与源氏皇室内戚之争中获胜，实行了摄关政治，即幼君即位，由太政大臣摄政，称关白。由藤原

① 转引自大曾根章介等编“日本古典文学研究资料”第八卷《和歌》，第 176 页，明治书院 1986 年版。

一族独揽朝政,垄断所有高官显职,扩大了自己的庄园,而且同族之间又展开权力之争。皇室贵族则依靠大寺院，设置上皇‘ 院政 ”,以对抗源氏的势力。至于中下层贵族,虽有才能也得不到晋身之阶,他们纷纷到地方去别寻出路,地方势力迅速抬头。加上庄园百姓的反抗,使这些矛盾更加激化,甚至爆发了多次武装暴动。整个社会危机四伏，已经到了盛极而衰的时期。

《源氏物语》是以这段历史为背景,通过主人公源氏的生活经历和爱情故事,描写了当时贵族政治联姻、垄断权力的腐败政治与淫逸生活,并以典型的艺术形象,真实地反映了这个时代的面貌和特征。

首先,作者敏锐地觉察到王朝贵族社会的种种矛盾,特别是贵族内部争权夺利的争斗。作品中以地位最高的妃子——弘徽殿女御及其父右大臣为代表的皇室外戚一派政治势力，同以源氏及其岳父左大臣为代表的皇室一派的政治势力之间的较量,正是这种矛盾和斗争的反映,是主人公生活的时代环境，而且决定着他的一生的命运。源氏是桐壶天皇与地位次于女御的妃子——更衣所生的小皇子，母子深得天皇的宠爱，弘徽殿女御出于妒忌,更怕天皇册立源氏为皇太子,于是逼死更衣,打击源氏及其一派,促使天皇将源氏降为臣籍。天皇让位给弘徽殿所生的朱雀，右大臣掌政，源氏一派便完全失势。弘徽殿一派完全得势后，进一步抓住源氏与右大臣的女儿胧月夜偷情的把柄,迫使源氏离开宫廷,并把他流放到须磨、明石地方。后来朝政日非,朱雀天皇身罹重病,为收拾残局才不顾弘徽殿的坚决反对,召源氏回京,恢复他的官爵。冷泉天皇继位以后,知道源氏是他的生父,就倍加礼遇,后源氏官至太政大臣,独揽朝纲。但是,贵族统治阶级内部的权力纷争并没

有停息，源氏与左大臣之子围绕为冷泉天皇立后一事又产生了新的矛盾。

作家紫式部在书中表白"：作者女流之辈，不敢侈谈天下大事。"所以作品对上述的反映，多采用侧写的手法，少有具体深入的描写，然而，我们仍能清晰地看出上层贵族之间的互相倾轧，以排斥异己、政治联姻等手段进行的权力之争贯串了全书的主线，主人公源氏的贬谪晋升、荣辱浮沉都与之密不可分。

在《源氏物语》中，作者以源氏为代表的皇室一派和以弘徽殿女御为代表的外戚一派之间的矛盾和斗争作为背景，描写源氏的爱情生活，但却不是单纯描写爱情，而是通过描写源氏的爱恋、婚姻，来反映一夫多妻制下妇女的欢乐、愉悦、哀愁与悲惨的命运。在贵族社会里，男女婚嫁往往是同政治利益联系在一起的，政治联姻是权力之争的一种手段，妇女成为政治交易的工具。在这方面，紫式部作了这样的描写 左大臣把自己的女儿葵姬许配给源氏，是为了加强自己的声势。朱雀天皇在源氏四十岁得势之时，将年方十六岁的女儿三公主嫁给源氏，也是出于政治上的考量。就连政敌右大臣发现源氏和自己的女儿胧月夜偷情，也拟将她许配给源氏，以图分化源氏一派。地方贵族明石道人和常陆介，一个为了求得富贵，强迫自己的女儿嫁给源氏；一个为了混上高官，将自己的女儿许给了左近少将，而左近少将娶他的女儿，则是为了利用常陆介的财力。这些描写是大胆而机巧的，是作家将自己周围的现实生活的艺术概括，以及将相关的人物化为艺术的形象。

作者笔下的众多妇女形象，有身份高贵的，也有身世低微的，但她们的处境都是一样，不仅成了贵族政治斗争的工具，也成了贵族男人手中的玩物。小说着墨最多的是源氏及其上

下三代人对妇女的摧残。源氏的父皇玩弄了更衣，由于她出身寒微，在宫中备受冷落，最后屈死于权力斗争之中。源氏依仗自己的权势，糟蹋了不少妇女：半夜闯进地方官夫人空蝉的居室玷污了这个有夫之妇；践踏了出身卑贱的夕颜的爱情，使她郁郁而死；看见继母藤壶肖似自己的母亲，由思慕进而与她发生乱伦关系；闯入家道中落的末摘花的内室调戏她，发现她长相丑陋，又加以奚落。此外，源氏对紫姬、明石姬等许多不同身份的女子，也都大体如此。在后十回里出现的源氏继承人薰君（他名义上是源氏与其妾三公主之子，实际上是三公主与源氏的妻舅之子柏木私通所生）继承了祖、父两辈人荒淫的传统，摧残了孤苦伶仃的弱女浮舟，又怕事情败露，把她弃置在荒凉的宇治山庄。在这些故事里，不难看出这些乱伦关系和堕落生活是政治腐败的一种反映，和他们在政治上的没落与衰亡有着因果的关系。尤其是作者描写了源氏营造的六条院原是被世人誉为琼楼玉宇，源氏逝后"必然被人抛舍，荒废殆尽"，并慨叹"此种人世无常之相，实在伤心惨目"（第四十二回，匂皇子），更证明作者对贵族社会走向崩溃的趋势是有强烈的预感的。

在这个方面，日本学者多有论述，举两例为证：龟井胜一郎写道："从某种意义上说，《源氏物语》是烂熟了的王朝的'病态部分'"；"在从藤原道长至赖通摄关政治的黄金时期，也可以说在藤原家族的荣华顶峰时代，读这部物语的人，无疑在内心底里会感觉到其荣华已开始从内部腐败和逐渐崩溃。同时应该会感觉到也是自己的崩溃。"① 加藤周一评说："女流作家用本国语文表现人们的日常生活体验、思想感情，通过男女之

① 龟井胜一郎：《日本人的精神史》(1)，第434页，文艺春秋社1967年版。

间的爱情生活反映社会的变化,它不是肤浅的言情小说。’①

总之,《源氏物语》现实地反映了时代与历史的潮流,虽也写了源氏等的好色和风流，但也是为了折射与之相伴而产生的矛盾、人心的嬗变、世间无常,荣华背后的衰落,隐蔽式地从内面揭示了这个贵族社会盛极而衰的历史趋势，堪称为一幅历史画卷。应该说,这是有深层的历史意义、深邃的文化内涵的。说它是‘言情画卷’这种看法,未免是过于肤浅。作者通过源氏三代的乱伦的描写和‘原罪意识’的揭示,并进一步对他们心灵的救赎和人性的紊乱的反思，很明显也是要在艺术审美表现上创造一种悲剧的形态。

任何优秀的文学作品都会在不同程度和不同层面上反映时代的历史背景和时代精神,且能超越时代与历史,同时也都不可避免地受到历史的制约，存在其时代与历史的局限性。紫式部的创作也概无例外，她既感到“这个恶浊可叹的末世……总是越来越坏”,不满当时的社会现实,哀叹贵族社会的没落,却又无法彻底否定这个贵族社会,更未能自觉认识这个贵族阶级退出政治舞台的历史必然性，所以她在触及贵族政治腐败的时候，一方面谴责了弘徽殿一派的政治野心和独断专行,另一方面又袒护源氏一派,并企图将源氏理想化,作为自己政治上的希望和寄托，对源氏政治生命的完结不胜其悲。书中第四十一回只有‘云隐’题名而无正文,以这种奇特的表现手法来暗喻源氏的结局，正透露了作者的哀婉心情。也有一说，紫式部在这一回中实际写了源氏之死，而且妙笔生辉。但当时读这书的人读到这一回,不胜其悲,将它付诸一炬,故未能流传下来而留下空白。这是传说,并无实证,记此以作为

① 加藤周一与叶渭渠唐月梅对谈录:《日本文化与文学》,刊于《世界文学》1995 年第 5 期。

当时人们对源氏结局的一种反映，以提供品评的另一个窥视角罢了。

在写到妇女命运的时候，也是具有这种双重的性格。她一方面同情受侮辱、受损害的女性，尤其是塑造了空蝉和浮舟这两个具有反抗性格的妇女形象。空蝉作为一个有夫之妇，在源氏的执拗的追求下，一度有过动摇，但最终毅然拒绝源氏的非礼行为，失去惟一依靠的丈夫之后，仍然没有屈从于源氏而削发为尼。浮舟被许配给人家，后因身世卑贱而遭退婚，被薰君的爱情作弄后，也同样因身份的关系而被藏匿在荒凉的宇治山庄，终因走投无路，跳进了宇治川，获救后也出家了。这种行为尽管是消极的，也表现了一种抗争。但另一方面，作者又把源氏辈写成一个有始有终的庇护者，比如空蝉丧夫后，源氏仍未忘情于她 浮舟孤守宇治山庄后，薰君还前去赠歌安慰她，如此这般，给予同情和肯定，无不是将源氏辈人物加以理想化。

《源氏物语》在艺术上也是一部有很大成就的作品，它开辟了日本物语文学的新道路，将日本古典写实主义推向一个新的高峰。全书共 54 回，近百万字。故事涉及三代，经历 70 余年，出场人物有名可查者四百余人，主要角色也有二三十人，其中多为上层贵族，也有中下层贵族，乃至宫廷侍女、平民百姓。作者对人物描写得细致入微，使其各具鲜明个性，说明作者深入探索了不同人物的丰富多姿的性格特色和曲折复杂的内心世界，因而写出来的人物形象栩栩如生，富有艺术感染力。小说的结构也很有特色。前半部四十四回以源氏和藤壶、紫姬等为主人公，其中后三回是描写源氏之孙匂宫和源氏之妃三公主与柏木私通所生薰君的成长，具有过渡的性质 后半部十回以匂宫、薰君和浮舟为主人公，铺陈复杂的纠葛和纷

繁的事件。它既是一部统一的完整的长篇，也可以成相对独立的故事。全书以几个重大事件作为故事发展的关键和转折,有条不紊地通过各种小事件,使故事的发展和高潮的涌现彼此融会，逐步深入揭开贵族社会生活的内幕。

与此同时,作者以她的博学多艺,在书中尽展宫廷春、夏、秋、冬的四时行事和自然景物。日本宫廷的仪式多从中国传入,为适应日本平安朝贵族社会生活而加以洗练化。在《源氏物语》中大量描写了这些宫廷行事,有的她没有参加,是根据文献记载,有的她身历其境,亲自目睹耳闻。在小说故事的转换和内容展开中,她都巧妙地采用了这些宫廷四时行事,以描绘出一个宫廷生活的真实世界和追求贵族人物的真实存在。比如对白马节、踏歌节会、灌佛、佛名会、追傩(迎神驱鬼)、赌弓、内宴、花宴、赏月宴、菊花宴、新尝节、大尝节、贺茂节、五节等四季的重要行事都有出色的描绘。尤其是对白马节、踏歌节会和五节的描写非同凡响，具有自己的独特的表现或将中国的行事日本化。

对于四季自然景物的描写，成为四时行事场面描写的重要组成部分,常常是在这些叙事场面中出现,以增加抒情的艺术效果。而且一年中春、夏、秋、冬的各种风物,都是随人感情的变化而有所选择,其中以秋的自然和雪月景物为最多,这是与《源氏物语》以哀愁为主调直接相连的,因为秋景的空蒙、忧郁、虚无缥缈的景象，最容易抒发人物的无常哀感和无常美感,最能体现其‘物哀美’的真髓,同时也可以让人物从这种秋的自然中求得解脱，来摆脱人生的苦恼和悲愁。最典型的是‘宇治十回’的‘浮舟’一回的小野草庵明澄的秋月之夜,庭院丛生的秋草丛的一节描写，映衬此时浮舟栖身宇治山庄的孤苦心境,然而‘桥姬’则是例外,将薰君与女公主们交际中

所展现的人物的风流情怀,尽倾在“夜雾弥漫的朦胧淡月”下,使自然带上人情的或悲苦或喜乐的多种色彩。尤其是在“帚木”的“雨夜品评”中描写与源氏等贵族青年男子在景淑舍里品评侍奉宫中的女官们的容貌风姿和心理状态时，以岑寂的长长夜雨下庭院残菊颜色斑斓、红叶散乱的颇有情趣的景色,使人联想起古昔的哀情小说,并作歌一首“:群花历乱开,烂漫多姿色。独怜常夏在，秀美真无匹”①,以烘托他们的闲情逸趣，制造出一种风雅甚或风流的氛围。

在描写雪月物象上尤其泼洒浓重的笔墨，因为雪月蕴含一种无常的哀感。开卷的“桐壶”一回,皇上的“徘徊望月,缅怀前尘”，想起弘徽殿女御冷酷对他和他至爱的更衣，吟出“欲望宫墙月,啼多泪眼昏”句,寄托于月来抒发自己的感伤和悲戚情怀;“花散里”一回源氏顿萌厌世之念,与丽景殿女御回思往事时,描写了“缺月升入天空中,树木阴影深沉沉”,来托出源氏对世间万事都感忧恼之情，这些描写会使人与月之间存在一种精神的律动。“宇治十回”中的“总角”一回写到与浮舟的命运一样被薰君等置于荒凉宇治山庄的大君病逝时的“飞雪蔽天,竟日不息”的场面时,薰君即景赋歌嗟叹“人世无常久难住”,披露了人生寂寥至极之心,体现了一种物哀的洗练的美感。

这些四时行事和季节景物的描写,在“末摘花”、“须磨”、“萤”、“铃虫”、“夕雾”、“法事”、“总角”等许多回中都有出色的表现。总之,作者将四季自然和物象,与自己的思想、感情、情绪乃至想像力协调而开拓自然美、人情美，进而升华为艺术

① 本书有关《源氏物语》的引用诗文系借用丰子恺的《源氏物语》中译本,人民文学出版社出版,有个别地方略作改动。

美。它们与上述的"历史画卷"相辅相成,赋予更浓厚的人间生活气息,艺术地展开了一幅多姿多彩的"四季画卷",给人更多美的享受。

在创作方法上，作者摒弃了先行物语只重神话传说或史实,缺乏心理描写的缺陷,认为物语不同于历史文学只记述表面粗糙的事实，其真实价值和任务在于描写人物的内心世界。在审美观念上，则继承和发展了古代日本文学的"真实"、"哀"、"空寂"的审美传统,因而对物语文学的创作进行了探索和创新,完成了小说的虚构性、现实性和批判性三个基本要素,构建了一个有机的统一体。

在文体方面,采取散文、韵文结合的形式,织入 800 首和歌,使歌与文完全融为一体,成为整部长篇小说的有机组成部分。散文叙事,和歌抒情和状物。特别值得注意的是,作者以文字记述了 200 处和汉音乐，并有意识地以音乐深化主题。这样,文、歌、乐三位交汇,不仅使行文典雅,而且对于丰富故事内容,推动情节发展,传达人物感情,以及折射人物心理的机微，都起到了良好的辅助作用。以音乐举例来说，描写弦乐,由于自然气候差异,音色有变化,在春天时写吕乐显其明朗，秋天时写律乐露其哀愁，以展露出场人物的不同心境。《源氏物语》主要贯串"哀"与"物哀"的审美情趣,音乐也以律乐为主体，开辟了文学创作手段的新途径。

在语言方面，作者根据宫廷内人物众多，身份差异甚大，因而使用敬语和选择语汇方面都十分注意分寸，充分发挥作为日本一种特殊语言现象的敬语作用，特别是在对话文上使用敬语更是十分严格，以符合不同人物的尊卑地位和贵贱身份,即使同一个人物比如源氏,对他年轻时代和晚年时代所使用的语言也有微妙的差别，以精确地把握他不同年龄段上的

性格变化。同时在小说中还使用了许多拟声语，根据人物身份有用优美的,也有用卑俗的语言,以辅助人物的造型。这样作者就不断扩展自己的语言空间，并由此也开阔了文学艺术的空间。

这部长篇小说在艺术结构上，某些章节则略显庞杂、冗长，相同的场面描写重复过多，多少有损于作品的艺术完美性。

《源氏物语》是一部有很大成就的作品。它开辟了日本物语文学的新道路，使日本写实主义文学达到一个新的高峰。紫式部的写实的"真实"文学观往往被一些后世的评论家所忽视，比如近古国学家本居宣长的"源学"论只强调"物哀论"的一面,而对"真实论"的一面未给予应有的评价,尤其是对《源氏物语》的古典写实主义精神可以说是完全被忽视了。这不能不说是一个理论上的偏颇。有关紫式部的整个文学观、美学观将在下节另述,这里只重点论述紫式部的《源氏物语》是建立在以日本古来以"真实"为基础的古典写实主义之上的。她是通过《源氏物语》中源氏与玉鬘的议论来表述这一文学思想的：

> 源氏说"：我真是瞎评物语了。其实,物语中,有记述神代以来世间真实情况的。像《日本纪》等书，只是其中之一部分。这里面详细记录着世间的重要事情呢。"说着笑起来。然后又说："原来物语虽然非如实记载某一人的事迹，但不论善恶，都是世间真人真事。观之不足，听之不足，但觉此种情节不能笼闭在一人心中，必须传告后世之人，于是执笔写作。因此欲写一善人时，则专选其人之善事。而突出善的一方；在写恶的一方时，不仅专选稀世

少见的恶事，使两者互相对比。这些都是真情真事，并非世外之谈。中国小说与日本小说各异，同是日本小说，古代与现代亦不相同。内容之深浅各有差异，若一概指斥为空言，则亦不符合事实。(中略)所以无论何事，从善的方面说来，都不是空洞无物。”(第25回“萤”)

紫式部在这里首先主张文学应该写真实，即使虚构部分，也包括真实。其次，称赞小说的“知世相”的功能，她在《紫式部日记》里谈到她爱读白居易的诗，尤其是《乐府》二卷，所以注释者认为这是注意到白居易的诗是包含批判社会的讽喻诗①。

紫式部创作的《源氏物语》正体现了她的这种写实的“真实”文学观。它的表现内容以真实性为中心，如实地描绘了作者所亲自接触到的宫廷生活的现实，不是凭空想写出来的。也就是说，描写的素材始终是真实的。紫式部以较多的笔墨留下了这方面准确的记述，《源氏物语》的故事是有事实依据，是近于现实的。比如它是以藤原时代盛极而衰的历史事实作为背景，反映了当时政界的倾轧和争斗的现实。比如书中描写朱雀天皇时代以源氏及左大臣为代表的皇室一派与弘徽殿及右大臣为代表的外戚一派的政治争斗中，弘徽殿一派掌握政权，源氏一派衰落；相反，冷泉天皇时代，两者倒置了，这是作者耳闻目睹道隆派与道长派交替兴衰的史实，并将这一史实艺术地概括出来的典型。就其人物来说，比如源氏虽然不是现实生活中原原本本的人物，而是经过艺术塑造，并且理想化了，但如果将这个人物分解的话，也不完全是虚构，而是现

①《紫式部日记》(《新日本古典大系》)，第315页，岩波书店1989年版。

实存在的人物。紫式部本人在日记中谈及的她所列举的源氏的史实,与道长以及伊周、赖通等人的性格、容姿、言行、境遇,乃至有关事件都十分相似,起码是将这些人物的史实作为重要的辅助素材来加以运用的。

根据日本学者考证,源氏被流放须磨,实际上就是以道隆之长子伊周的左迁作为素材的。所以《源氏物语》的记述,无论是外面的还是内面的,都是叙述宫廷生活和贵族社会的实相,可以说是贵重的文化史料,包括社会史料、掌政史料、乃至包括政治史料。概言之,《源氏物语》精细如实地描绘了那个时代的世相①。

总之,无论是社会政治和文化背景,还是故事内容和人物都真实地反映了当时宫廷生活和贵族社会的实相,正如紫式部所说的,这些"都是真情实事,并非世外之谈"。紫式部主张"真实"的文学论的同时,批评了当时的许多物语很少"真实"的事实。当然,由于历史的局限,紫式部在反映现实的时候,一方面对现实持肯定的态度,另一方面又确确实实地反映了当时社会的种种矛盾和政治争斗,发现许多不满的现实和人际关系,特别是贵族社会一夫多妻制下女性的爱情悲剧。

晖峻康隆认为紫式部是日本最大的写实小说家,《源氏物语》是运用"史眼"来观察社会现象,与虚构的要素结合构成的,它开拓了描写现实的新天地,这是紫式部的成功业绩。《源氏物语》是日本文学史上的写实主义倾向的三个高峰之一②。岛津久基也认为作者紫式部无论在文学主张上还是在作品实际上都确实是一位卓越的写实主义作家,《源氏物语》

① 岛津久基《〈源氏物语〉评论》(岩波讲座·日本文学),第22~32页,岩波书店1932年版。
②见《国文学》1940年8月号,第51页。

是日本屈指可数的写实主义文学①。

在写实的“真实论”的基础上，紫式部批评了当时一些物语不重视内容而追求形式和修辞的倾向。比如她在描写末摘花连赠两首歌给源氏，一首是“唐装乍试添新恨，欲返春衫袖已濡”（第二十二回“玉鬘”）。另一首是“素日不亲君翠袖，我身多恨多唐装”。源氏看了，写歌一首曰：“唐装唐装又唐装，翻来覆去咏唐装”（第二十九回“行幸”），并且说道：

> 做起古风诗歌来，离不开唐装、濡袖等恨语。其实我也是此种人。墨守古法，不受新语影响，这也是难得的。群贤集会之时，例如在御前，特地举行诗会之时，吟咏友情，必须用一定的字眼；吟咏相思，则必在第三句中用“冤家”等字样。古人以为必须如此，读起来才顺口。

源氏说罢，哈哈大笑。他又说了一句“因此惯用的语句，大都千篇一律，无甚变化”（第二十二回“玉鬘”）。实际上紫式部通过源氏之口，讽刺了作歌在形式和修辞上的“千篇一律，无甚变化”。

又比如，紫式部写到三条邸的太君送礼给玉鬘，并附一信，信中一首歌云“玲珑玉梳盒，两面有深情。是我亲孙子，真教离我身。”源氏看罢说道：

> 这首歌和玉梳盒贴切之极！三十一个字母之中，和玉梳盒无关的很少。真不容易啊（第二十九回“行幸”）

① 岛津久基：《〈源氏物语〉评论》（岩波讲座《日本文学》），第22～32页，岩波书店1932年版。

上述这首歌有三处用了日语的双关语，即“两”与“盖”同音；“亲孙子”与“套盒”同音；“身”与“盒身”同音，都关联到玉梳盒。在这里，紫式部借源氏之口，嘲笑了作品用了过多的修辞，华而不实。

正如不能忽视紫式部及其《源氏物语》在推动“物哀”文学观、美学观的形成与发展的作用一样，在论述“真实”的古典写实主义文学的生成过程，也不能抹杀紫式部及其《源氏物语》所做出的重大贡献。实际上，紫式部既注意理想的浪漫性，也尊重写实的真实性，而且理想的浪漫是建立在写实的真实基础上，然后调和两者的。她的“物哀”中的“哀”是基于“物”之上的。所以，《源氏物语》是以“物哀”为中心，以接触人生所感的“哀”为主调，但它没有离开人生，没有离开现实的世界。也就是说，“物哀”并非与写实的“真实”文学精神全然无关。相反，“物哀”是以“真实”为根基的。应该说，紫式部在传统的“真实”文学理念的空间，开拓了日本古典写实主义的新天地。

第三节　紫式部的美学观

紫式部在《源氏物语》中，以“真实”为根底，将“哀”发展为“物哀”，将简单的感叹发展到复杂的感动，从而深化了主体感情，并由理智支配其文学素材，使“物哀”的内容更为丰富和充实，含赞赏、亲爱、共鸣、同情、可怜、悲伤的广泛涵义，而且其感动的对象超出人和物，扩大为社会世相，感动具有观照性。

如果将紫式部的物哀文学观放在外来儒佛思想与本土的神道思想来考察，那么就可以更明显地看出，它是这两种文化思想融合的产物，贯串古典写实主义文学思想的同时，创造了

日本式的物哀的浪漫文学精神。

具体地说,紫式部创作《源氏物语》,是采取一种以写实为基础的观照态度，对文学进行反省。这种文学的自觉不仅表现在她的《源氏物语》的思想结构和艺术结构上,而且也反映在她借助作品来议论她的文学观上。其中萤卷更集中地反映了这一点。

首先,紫式部主张文学应写真实,反映种种人情世故。她说,物语中有‘详细记录记述着世间的重要事情’。(萤卷)又说：“由于所有物语写的都是世上的情况和人的种种精神状态,读了它,自然能充分懂得世上的一切情况,了解到人的行为和心理现象,我认为人们正是为此才读物语的”(蝴蝶卷)。

但是,紫式部所指的文学的真实,并非所见所闻的事实的原本记录,而是强调了文学的虚构中应包括真实,是一种艺术的典型概括。她说：

> 这些虚构故事之中，亦颇真有情味，描写得委婉曲折的地方，仿佛真有其事，所以虽然明知是虚构，看到了却不由你不动心。

紫式部在理论上初步阐明了文学创作上的真实与虚构的关系,并且在《源氏物语》创作中加以实践,艺术地侧面再现了当时贵族社会上层之间围绕权力互相倾轧的现实，主人公源氏一生的命运，正是弘徽殿女御外戚一派和源氏皇室一派之间的较量所决定的。由此产生的政治争斗、政治联姻、贵族淫逸生活和妇女的悲运等一系列事件，都反映了贵族社会的历史的真实。

其次,紫式部承认小说‘知世相’的作用,即认识社会的功

能。她说过:“若(将物语)一概指斥为空言,则亦不符合事实。”它都是‘记录着世间重要事情’。所以尽管她在书中一再表白:“作者女流之辈,不敢侈谈天下大事”,而实际上作者是涉及‘天下大事’了,只是多采用侧写和暗喻的手法,少有具体深入的描写,但还是清晰地展现了源氏的荣辱沉浮,都与上层贵族的相互争斗这条线索密不可分的。从这个意义上说,紫式部并非全然不关心社会的现实与人生,她对社会和人生具有一定自觉的批评意识。因此,通过《源氏物语》可以认识当时的社会世相和人生的机微。它不愧是一幅平安时代的历史画卷。正如日本源学家佐藤谦太郎指出的:“《源氏物语》不单是写一两个人物的心理,它是描写社会世相,而且历史地分析了属于那个社会政治中的阶级,因此内容涉及多方面,且十分复杂。”“它的故事是以政权争夺史作为背景,以光源氏的恋爱生活作为焦点而展开的。”①

再次,紫式部的文学观还深深地渗透着佛学“烦恼即菩提”思想。这将在以后详述。在这里紫式部认为,菩提是理想的、浪漫的,烦恼是现实的、写实的,物哀就存在这两者调和之中。应该说,紫式部在佛道中也发现了潜在深沉的哀,这是她在文学上对佛教的主要思考。因此,重松信弘认为,紫式部“对佛教教义进行思考,加深了哀,(源氏)恐惧自己的罪业,观察人世的无常,思量宿世的命运,出家的念头又加深了引起这些想念的事情所培育的哀。”②

因此,紫式部在《源氏物语》全书贯串了浓厚的无常感和宿命思想,用因果报应和罪意识来连接源氏与桐壶、紫姬,薰

① 《源氏物语总览》,《对译〈源氏物语〉特卷》第30页,明治书院1953年版。
② 重松信弘:《〈源氏物语〉的心理描写》,收入《〈源氏物语〉之探索》(第一辑),第63页,风间书房1978年版。

君与宇治姬君、浮舟等人物的关系,而他们的厌世,有的企盼来世幸福,有的遁世,有的出家,以修来世,而这种厌世又是与他们的不伦行为有着因果的关系。尽管如此，但其落脚点不是为了宣扬佛教教义,而是为了挖掘佛道中内潜的‘ 哀 ’的因素。

我们不能不看到一个重要的问题，就是作者所处的时代，受到历史、文化和阶级的局限。她虽然哀叹当时社会的衰落和妇女的不幸,感到‘ 这个污浊可叹的末世 ’‘ 总是越来越坏 ’。可是,面对现实与人生的问题无法解决,她在矛盾之中，有时只好求助于从佛道中寻找‘ 出家模式 ’。比如她找不到拯救各类人物,尤其是不幸妇女的命运的办法,就让他们(她们)遁入空门 比如源氏纠缠于政治的荣华与失宠、爱恋的愉悦与苦恼，就让无常感的此岸与彼岸的两种对立的世界观在他的一生中拖着长长的尾巴。特别是以源氏知道他的小妾三公主与柏木私通生下薰君为契机,深化源氏的无常感,让源氏深感自己的行为不伦,种下愁伤的种子,不堪承受诅咒的命运,便企图出家修道,但最终还是没有实现,于是便在第四十一回以“ 云隐 ’这种留空白的奇特表现方法来暗喻源氏的结局。还有不能忽视的,就是佛教的‘ 心性 ’问题,即佛教主张‘ 皆心所作 ’‘ 心生则种种法生 ’的心的创造功能,对物哀的文学思想的形成也起到了促进的作用。

总之,紫式部在《源氏物语》中,一方面将其设计的诸多人物的思想意识,与佛教的因果律、唯心论、厌世观和无常感连接在一起 另一方面又再给予物哀以调和善恶的价值意义,目的并不在于说明其悟道，而在于建立写实的真实与浪漫的物哀相调和的文学观。片冈良一指出“:《源氏物语》以理智捕捉平安时代贵族的生活世相,一言蔽之,就是处处充满矛盾和撞

击。从这个意义上说,《源氏物语》是平安贵族生活纠葛和矛盾诸相的报告书。" 主人公源氏等不堪苦恼的重负,面对人生诸矛盾无法用现实主义来加以知性地解决，就企图摒弃现实，忘掉苦恼，这样就出现对物哀的追求。在追求物哀的过程中，解消人生的诸矛盾。"①

紫式部的文学论是以物哀作为中枢的。物哀是紫式部文学思想的主体,古代文学美学思想从哀到物哀的演进,是经紫式部之手完成的。据日本学者上村菊子、及川富子、大川芳枝的统计,《源氏物语》一书出现的"哀"多达 1044 次,出现"物哀"13 次②,同期与哀、物哀并存的文学理念"おかし"(风情，即喜类型)只出现 680 次,同时代的物语文学的《宇津保物语》乃至镰仓时代的《新古今和歌集》、《平家物语》、《太平记》等也是以"哀"为主体,"哀"(あはれ)多于"风情"(おかし),根据以上三位日本学者的统计,あはれ和おかし两者出现的比例列表如下：

篇名	あはれ(悲类型)	おかし(喜类型)
《宇津保物语》		200
《新古今和歌集》		2
《平家物语》		
《太平记》		

可见以《源氏物语》为代表的古代日本文学思想，是以"哀"、"物哀"做为基调的,而且自始至终贯串了比前代文学作

① 片冈良一:《物哀与和歌精神》,收入《片冈良一著作集》,第二卷,第 54~60 页,中央公论社 1986 年版。
② 久松潜一:《日本文学评论史》(总论歌论篇),第 191~192 页,至文堂 1986 年版。

品所表现的"哀",具有更为广泛、更为复杂和更为深刻的内容。而《源氏物语》这种"哀"的感动,是在"知物哀"的基础上产生的,它要表现的完全是一种对人生世相的喜怒哀乐,以及对女性的同情哀感，尤其是对女性恋爱的不幸和男女不伦之恋更加明显地表达这种"物哀"的感情。也就是说,紫式部在《源氏物语》中凝练了所有艺术技巧,在其塑造的各种不同的人物形象中,对"物哀"做了最出色的表现。可以说,"物哀"表现了人的真实感动，在人性的调和世界中发现美和创造美。

本来的"哀"的倾向,是以悲哀与同情作为主体,形成重层的思想结构。紫式部将"哀"推向一个更高的层次,"哀"的文学思想更具深度和力度。为此,紫式部在使用"哀"的同时,也使用"物哀"这个文学概念,以便能完整地表达日本文学中这种"哀"的真实感动、情趣和美学理念。紫式部所使用的"物哀",实际上是"哀"的一种特殊状态,在许多情况下,"物哀"与"哀"在文学精神上是相通的。之所以在"哀"之上冠以"物"(もの或ものの)这个颇具广泛性的限定词的意义是：加上"物"之后,使感动的对象更为明确。"物"可以是人,可以是自然物,也可以是社会世相和人情世故。总之,是将现实中最受感动的、最让人动心的东西(物)记录下来,即《源氏物语》是在接触"物"即现实的基础上写出来的,而不是凭空虚构出来的。这样,"物"就成为感动的文学素材,创作始终是以"物"为基础的。但是,创作不是单写"物"本身,而是写触"物"的感动之心、感动之情,写感情世界。而且其感动的形态,有悲哀的、感伤的、可怜的,也有怜悯的、同情的、壮美的。也就是说,对"物"引起感动而产生的喜怒哀乐诸相。也可以说,"物"是客观的存在,"哀"是主观的感情,两者调和为一,达到物心合一,哀就得到进一步升华,从而进人更高的阶段。因而,"物哀"的

感情既是一种自然纯朴的感情，也是一种经过纯化了的感情。它强调的现实中特别多感动的东西，物哀并非与现实全然无关。

久松潜一将‘物哀’的性质分为感动、调和、优美、情趣和哀感等五大类，他认为其中最突出的是哀感。由于有了这五大类的不同性质，就需要有“物”（もの）来限定其内容的性质。①

现以《源氏物语》出现的十三个‘物哀’为例来说明‘物哀”所表现的‘哀’的特殊状态。

例一，第二回‘帚木’写道：

主妇职务之中，最重要者乃忠实勤勉，为丈夫做贤内助。如此看来，其人不须过分风雅，不知物哀和无常的感情亦无妨。

主妇‘不知物哀和无常的感情亦无妨”，与作者表白女流之辈‘不敢侈谈天下大事’的思想是一脉相承的，其所谓不知物哀的‘物”，也就含有天下大事包括人情世态、权势倾轧等。触‘物’就是触这些而生的种种感情。主妇‘不知物哀’亦无妨，也表达了作者的妇女观，反映了当时贵族社会男尊女卑的思想。

例二，第十回‘航标’写道：

在游宴上，众人都很高兴。但源氏心中还是念念不忘明石姬。当地的艺妓都围拢上来。那些年轻的公卿，

① 久松潜一《日本文学评论史》（理念·表现篇），第87页，至文堂1968年版。

身份虽高但好事，对罕见的事抱有好奇心，对艺妓颇感兴趣。可是源氏却觉得“这是怎么回事，催人感兴的，或让人深感物哀的,也要看对方的人品如何啊!”

这里的“物哀”含可爱之意。作者透过源氏的眼睛来观察,艺妓看来即使让人觉得可爱,但艺妓毕竟是艺妓,没有人品,没有真正的感情,只是逢场作戏而已。所以艺妓是不能让人‘深感物哀’的,因此源氏只觉讨厌,还是念念不忘人品高雅的明石姬。

例三,第十八回‘松风’写道:

正值秋天季节，心境万端物哀。出发那天拂晓，秋风萧瑟，虫声烦乱，明石姬向海那边望去，只见明石道人比往常的后夜诵经时刻起得还早，一边抽着鼻涕，一边诵经拜佛。

作者对自然表现出极其敏锐的观察力，对季节表现出极其纤细的感受性,尤其是对秋季更是如此,接触秋物就不由产生一种多愁和无常的哀感。这里触秋物:“心境万端物哀”,表现的是多愁多怨之意。既描写明石姬快将离开明石浦，随源氏派来的亲信赴京,别离父亲明石道人之夜的复杂心绪,作者以秋景秋物衬托，更突现明石姬心境之哀怨。

例四,第二十回‘槿姬’写道:

源氏反过来一想，又觉得此人很可怜（あはれ）。他回忆往事：在这老婆婆青春时代，宫中争宠竞爱的女御和更衣，现在有的早已亡故，有的零落漂泊，生趣全无了。

> 就中像尼姑藤壶妃那样盛年夭逝，更是意料不到之事。像五公主和源内侍之类的人,残年所余无几,情趣也不足道,却长生在世间,悠然自得地诵经念佛。他不禁感到世事不定，便露出了物哀之情。

这一回作者写源氏正欲从五公主家出门，却遇见走进来一个年纪很大的老婆婆。当他知道这个老婆婆原来就是父皇桐壶相恋过的女人时,便回忆起了上述这段往事。这里的‘ 物哀 ” 显然是指接触人世无常所感而涌现的空寂的情绪，含孤寂、悲戚之意。

例五,第二十四回‘ 蝴蝶 ’写道：

> 总之,但凡女子不知谨慎,随心所欲,佯装知物哀,有兴趣之事都不放过，势必招徕恶果。

这段话是源氏在玉鬘处发现一封情书,便问道“: 这是谁的信 ?”玉鬘不能爽快回答,于是源氏把右近叫来,给她讲道理开窍。这是右近的话中的一句。这里的‘ 物哀 ’指玉鬘佯装懂得情趣之意。

例六,第三十四回‘ 新菜(上) ’写道：

> 次日又降雨，天空的景色也令人感到物哀。源氏与紫姬共话往昔，预计未来。

这段描写的背景是 朱雀院将三公主许配给源氏,源氏不知紫姬将何等怀疑于他，心中非常不安，当夜与紫姬一宿无话,立即就寝。次日的情景做了如上的描述后,就写了源氏乘

机向紫姬解释说:自己如今风月情怀早已消减,对此等事不复深感兴趣，向紫姬表白自己爱她的心决不改变等等。作者以接触雨空的景色所感“物哀”来联系源氏面对女人的纠葛而产生的冷寂之情。

例七,第三十五回“柏木”写道:

源氏叹息一声,又对三公主说:“倘使你说现已出家为尼,故欲与我离居,这便是你真心厌弃我,使我觉得可耻可悲。还望你爱怜(あはれ)我。”三公主答道:“我闻出家之人,不知物哀,更何况我本来就不知,教我如何回答呢?”

三公主说罢,源氏马上说了一句:“但你也有懂得的时候吧!”暗指三公主对柏木私通也应知物哀之情。所以他们所说的“知物哀”,就是指恋爱的情趣。

例八,第三十八回“夕雾”写道:

拂晓时分的月亮，欲隐入山之时的情趣，真令人感到“物哀”,止不住潸然泪下。

这段描写的背景是:夕雾向遗孀落叶公主求爱,落叶公主未答应，夕雾说她又不是未经人世的人。落叶公主觉得夕雾隐约挑唆,十分伤心,感到自己真是个世间无类的苦命人,面对晓月,深感自己的命运有如月欲隐入山时之哀切,表现了既对物,也对人的深切哀愁之情。

例九,第三十九回“法事”写道:

百鸟千姿，啁啾鸣啭，其音美不亚于笛声，物哀之情于此达到了极致。此时奏出《陵王》舞曲，曲终声调急转，异常繁荣热闹。

作者接着描写紫姬观此情景,自念余命无多,不禁悲从中来,但觉万事都可使她伤心等与之相呼应;“物哀”之情便指紫姬触景而生的哀愁情调。

例十,第四十回‘幻’写道:

因为我从小见惯她（藤壶）那举世赞颂的优美姿色，所以她逝世之时，我比别人更为悲伤。毕竟深知物哀之情，并非由于自身对死者特殊关系而来。

例十一,同上回,接上句写道:

如今那个长年相伴之人（指葵姬），从小由我抚育成长，到了垂老之年，忽然弃我而去，使我痛念自身又不断悼惜死者，悲不堪言。凡人深知物哀，或饶有才能，富于风趣，便能唤起别人多方面的思念，死后受人哀感更深。

上述两处‘物哀’的对象均为逝去的亲人,一个是源氏恋慕的母后,一个是源氏的妻子;“知物哀”之情者,就是含有亲爱、悲怜和哀伤之意。

例十二,第五十二回‘蜉蝣’写道:

亲王察看他(指薰君)的神色,想道:“此人何等冷酷无情！凡人胸中怀抱哀愁之时，即使其哀愁不是为了死

别，听见空中飞鸟的啼鸣也会引起悲伤之情的。我今无端如此伤心哭泣，如果他察知我的心事，也不会不知物哀的吧。”

这是亲王的心理活动：如果薰君察知他是为恋浮舟而落泪，不会不感动、不同情的吧。这里的‘不会不知物哀”，是指不会不知同情的吧；‘物哀’就含同情之意。

例十三，第五十三回‘习字’写道：

他(指中将)说了许多话，却始终得不到答复，硬埋怨说：‘太过分了，住在这幽静的山村，理应更知物哀才是，可是这样待人，未免太不近人情了！”

很明显，这里的物哀是指风雅的情趣，与其后的赋诗‘山乡秋色厉，深夜更凄凉。惟有多丑者，真心知此情。’是浑然相成的。

紫式部为了让人理解‘知物哀”，又以‘不知物哀’的例子来作对比，比如在‘桐壶”一回源氏之母更衣死后，又有这样一段描写：

此时皇上听到风啸虫鸣，觉得无不催人感知‘物哀”。而弘徽殿女御久不参谒帝居，偏偏在这深夜时分玩赏月色，奏起丝竹管弦来。皇上听了，大为不快，觉得刺耳难闻，目睹皇上今日悲戚之状的殿上人和女官们听到这奏乐之声，也都从旁代抱不平。这弘徽殿女御原是个顽强冷酷之人，全不把皇上之事放在心上，故作此举。

弘徽殿女御对更衣之死以及对皇上的哀伤，理应有所感，却不表同情，反而出于对皇上宠爱更衣的妒忌，无动于衷。有闲心赏月和奏乐，实是不知物哀，不知物哀的人就是无心的人。紫式部在这里以弘徽殿女御作为"不知物哀"的人而加以严厉批评，以让人进一步了解"知物哀"的本质。

以上述例子与《源氏物语》整个题旨联系来看，"物哀"的思想结构是重层的，可以分为三个层次。第一个层次是对人的感动，以男女恋情的哀感最为突出。第二个层次是对世相的感动，贯串在对人情世态、包括"天下大事"的咏叹中。第三个层次是对自然物的感动，尤其是季节带来的无常感，即对自然美的动心。前两者属于现实性的，后者是属于观照性的。但是，所有"物哀"的感动、"知物哀"的动心，都是带情趣性的感情，是从内心底里将对象作为有价值物而感到或悲哀、怜惜、愤懑，或愉悦、亲爱、同情等等纯化了的真实感情，而非单纯的触物感伤，更非一般动物的自然感情。为了挖掘这三个层次的"物哀"之情和"知物哀"之心，作者前所未有地着力于心理描写，就是挖掘人性的深层的真情，而且取得了巨大的成功。

紫式部的文学论主张写真实，在很大程度上在于挖掘潜藏在上述三个层次的"物哀"的真实性上。所以她不仅写了世相的真实、人物行为的真实，而且更重要地写了人的心理，深掘人性的真实。因此她强调艺术的根底是"知物哀"，就是以知人性为根本。用作者的话来说，就是"鉴定人心"。她通过"帚木"一回中源氏和头中将在"雨夜品评"一节中议物语论、艺术论、女性论时，就散漫无章地谈到人性的本质是真实性，在艺术上的要求也就是人的"真实"的感动，即"物哀"。于是"物哀"以"真实"为根底就成为紫式部文学论的内核和文学批

评的基准。正因为如此,紫式部在《源氏物语》中所表现的艺术技巧之一，就是从内面解剖式地描写了源氏及其他有关人物的心理和性格。描写人情、人心的哀的真实性,是以‘ 知物哀 ’的心理作为本意的。比如,她描写源氏与藤壶、柏木与三公主之间私通感情之热烈而纤细，私通后的心理之微妙而复杂,以及朱雀天皇对源氏的关心,而没有怪责他们的行为,宽容了他们二人的罪过,都是以‘ 知物哀 ’的心理作为基本特征的,其表现是非常出色的。但是,我们不能因为这一点而否认“ 物哀 ’的三个层次中包含对世相悲哀的共鸣的一面,其‘ 物哀 ” 的表现还带有对平安朝贵族社会和生活的隐蔽式的批评。川端康成在《日本文学之美》一文谈论《源氏物语》时引用了《平家物语》中的‘ 盛极必衰是道理 ’的一段开场白精辟地分析道:“《源氏物语》集中表现王朝的美,后来形成了日本美的传统。我年轻时说过,《源氏物语》灭亡了藤原氏,灭亡了平氏、灭亡了北条氏、灭亡了足利氏、灭亡了德川氏,听起来这些话很粗暴,但非全无根据。倘使宫廷生活像《源氏物语》那样烂熟,那么衰亡是不可避免的。‘ 烂熟 ’ 这个词,就包含着走向衰亡的征兆。《源氏物语》极端烂熟,倾向于衰颓。从某种意义上说，一种文化发展到登峰造极，就势必从巅峰跌落下来。不,不止地上登,似乎是继续上登,其实已经开始走下坡路,事态就在这种危险的时候发生的。综观古今，东西方几乎所有艺术的最高名作，都是在这种危险时期出现的。这是艺术的宿命,也是文化的宿命。”① 从这里更具体地说明，紫式部运用日本传统美的‘ 物哀 ’的艺术表现手段,还企图达到从内面揭示这个贵族社会的历史走向。总之,“ 物哀 ’不仅在文学上

① 《川端康成全集》(第二十八卷),第 423 页,新潮社 1982 年版。

开拓了艺术表现的境界，而且使思想和艺术的统一和概括达到更高的高度。

概言之,紫式部的文学论是神佛思想融合的产物,虽受到佛教思想的影响，但她把佛教思想融入日本本土的思想中。比如佛教讲真实是追求彼岸的真实,来世的真实,即寻求“身外之真”,而紫式部主张的“真实”,是神道所追求的此岸的真实,即“自身之真”。可以说,紫式部的文学思想,以佛教思想为表、为客体,写了佛教的许多,但也不是宣扬佛教,只是作为当时的一种风尚，而且主要的是以本土神道思想为里、为主体。所以“物哀”以神道的“现实本位”精神作为根底,其本质是重古典写实的“真实性”和古典浪漫的“物哀性”,从而更新了上代的文学精神。确切地说,《源氏物语》是一部古典写实的物语，又是一部以古典浪漫为基调的物语。作为文学思想,是从写实的“真实”文学美学思想向浪漫的“物哀”文学美学思想演进的。村田升说:“紫式部受《古事记》、《日本书纪》的民族信仰的影响,同时又受《往生要集》的(佛教净土)影响,全身心地体验,并在《源氏物语》中将它们形象化。《源氏物语》是神佛融合的艺术形象。”①

从文化思想的角度来看,紫式部的“物哀论”是以低调来处理伦理道德问题,并且对“物哀”的议论是零星的,没有进一步在理论上做出系统化的努力,故未形成独立的文学论、美学论,只是透过物语某些回(集中在“萤”一回)直率地阐发己见而已。尽管如此,“物哀”的文学美学精神又确实是通过紫式部来开拓和完成的。紫式部主导的“物哀观”支配着平安时代

① 村田升:《〈源氏物语〉的佛教美学》,收入《〈源氏物语〉之探索》(第一辑),第274～275页,风间书房1978年版。

日本古代文学，而且其影响及于这个时代以后一个很长时期的文学美学观,甚至超出文学美学观而及艺术观､文化观和人生观。

《源氏物语》完成了以‘ 真实 ’‘ 物哀 ’为主体的审美体系，在‘ 汉风时代 ’向‘ 和风时代 ’的过渡中,完全使 7 世纪以来汉风化的古代日本文学实现了日本化，这是不朽的伟大历史功绩。可以认为《源氏物语》的诞生,标志着日本文学发展史和美学发展史的重大转折。

《源氏物语》问世以后,学界长期不间断地展开源学研究，基本上是从对象物的价值范畴出发，以儒佛思想为批评基准，以及以这两者与文学美学的基准相克与调和而展开的。比如,平安时代末期的《今镜》（1170)从佛教禁欲主义出发,批评《源氏物语》写了好色,作者紫式部‘ 应下地狱 ’。安藤为章的《紫家七论》（1703)则从儒家的立场出发,运用劝善惩恶的思想,对藤壶事件等乱伦行为进行道德性的批判。正彻的《正彻物语》（1430)始从美学的角度,指出《源氏物语》“ 达到心词幽玄之境 ”。

到了近古,契冲突破了各种教诫说,在《源注拾遗》（1766）中,反对以儒佛的道德价值观来评论《源氏物语》,强调‘ 本朝以神道为本 ’,并且试图在神道精神探求的基础上建立以日本文学自律为主体的批评基准。本居宣长接触契冲的学说后，十分倾倒,反拨儒佛,提倡神道与文学的关系,神道是第一义。他的学说贯串两种基本的思想和两种基本的立场，即神道思想和物哀思想、文学立场和宗教的立场，并在这个思想指导下,致力于探寻日本古典文学精神的本源和特质,完全摆脱了前人用佛教的解说和儒教的道德为批评尺度的羁绊，从本土神道思想和日本文学的自律性出发,以‘ 物哀 ’的美学为中心

建立了‘ 源学 ’批评的新体系。他认为《源氏物语》既不是好色的书,也不是教诫书,而是文艺书,是写‘ 物哀 ’的书。本居宣长的‘ 知物哀论 ’将‘ 源学 ’提高到一个新的水平,这将在近古卷论述。

第十二章 《源氏物语》与中国文化



中国文化与《源氏物语》——《源氏物语》与白居易——《源氏物语》与《红楼梦》比较——结语：中日文化融合的先范

第一节 中国文化与《源氏物语》

紫式部创作《源氏物语》,是立足于日本传统的土壤上,开放性地吸收中国文化、文学思想。因此，它虽然深受中国文化、文学的影响,然而它的生成与发展仍然是依靠日本本上文化思想的润育和滋养。具体地说,《源氏物语》就是依照本国传统文化、文学思想和审美价值取向,吸收中国文化思想、文学理念和方法，而达到交融的最先最好的典范。

《源氏物语》与中国文化、文学的关系,从两个方面来说：一方面接受了中国的佛教文化思想的渗透，并以日本本土的神道文化思想作为根基加以吸收、消化与融合 借用中国古籍中的史实和典故,尤其是白居易的诗文精神,并把它们结合在

故事情节之中；继承日本汉文学的遗产。一方面以日本文化、文学的传统为根基吸收消化，从而创造了日本民族文学的辉煌。

因此作者紫式部强调“凡人总须以学问为本，再具备和魂而见用于世，便是强者。”（第二十一回“少女”）这里的“学问”，当时是指“汉才”，即中国的学问。这说明紫式部重视当时的中国古典、佛学经典和日本的汉文学，以及在文学上对和魂的自觉认识。所以紫式部开放性地学习和吸取中国文化、文学思想的同时，又根据本国文学的需要，慎重地加以选择、取舍与扬弃。这表现在：

（一）从接受中国佛教文化思想来说，《源氏物语》的主题，虽然不能说全无但很少受到中国文学的儒教言志思想的影响，她重日本文学的主情性，只追求朴素自然的真情，而淡化伦理的思想，没有也不像儒教文学思想那样追求达到高远的精神境界。作者在塑造源氏的时候，虽然也写了她对不伦的罪咎进行良心的苛责，但这种苛责的伦理意义是很宽容的。书中也写了妇女的“三从之义”——未嫁从父，既嫁从夫，夫死从子”（第三十回“兰草”），但也不是作为严格的道德规范。可以说，中国文学的儒学观念在书中很少反映。

毋宁说，《源氏物语》更多的接受中国文学的佛教文化思想的影响。在《源氏物语》中，中国佛教文化的氛围是甚为浓厚的，但是它又以本土的神道思想为根基加以消化，是神佛融合——本地垂迹在文学上的典型表现。它不仅在客观的描写上佛事、神事并重，宗教语言上的佛语、神语兼用，而且在全书的文化主体精神中，佛神自始至终都是互相渗润与交融的。在祈求平安生产，比如第九回“葵姬”怀孕，精神不快，心中郁郁寡欢，源氏得知，万分庆幸，其父母也皆大欢喜，便举行各种

佛事，祈求葵姬平安生产。接着描写源氏去观赏为桐壶天皇与弘徽殿钟爱的三公主入贺茂神社修道而举行的神道祓禊仪式，祓除不祥。紧接着又叙述六条妃子与葵姬互相妒忌，决心下伊势修道。正当此日，葵姬患病，源氏特别担心，便延请高僧在自己的房间颂经念佛，驱除鬼怪，祈祷康复。也就是说，在祈愿、安产、病愈时，是佛教的加持、祈祷、法会和神道的祭祀、祓禊、参诣并举进行。

如果说在“葵姬”这一回，佛神是分别描绘的话，那么在“须磨”（第十二回）、“明石”（第十三回）、“玉鬘”（第二十二回）、“蓬生”（第十五回）、“新菜”（下，第三十四回）、“柏木”（第三十五回）等诸回中，已是“佛神”或“神佛”并提了。上古原始神道是信仰神掌握暴风雨的，在“明石”一回中，多次出现诸如源氏流谪须磨、明石前往乘舟途中，遇暴风雨的灾厄，时而念佛诵经，求菩萨保佑，时而礼拜住吉明神，但更多的是“虔诚地向神佛祈祷”，请求“神佛明鉴，务必消灾降福”。源氏与明道人交谈，他们议论人生际遇时，也常提到“蒙神佛垂怜”。但从整体来说，描写加持、祈祷法会比较具体生动，而描写祭祀、祓禊、参诣则比较抽象，而且拜佛比求神多，使用佛语也比神语多。据重松信弘统计，在“源语”的语境中，使用佛语158次，神（道）语68次[①]。前半部描写源氏的恋爱和荣华生活，重现世、重此岸的神道多，用神语也多；而后半部，源氏失意厌离现世，以及“宇治十回”浮舟的悲运、厌世，已经不甚迷现世，追求彼岸的思想就更突现出来，用佛语就明显增加。由此可见，在佛教日本化——本地垂迹的过程中，佛神有一个“并存·融合”的过程。紫式部对佛教日本化这一过程的适应性，在《源氏物

①重松信弘：《〈源氏物语〉的思想》，收入《〈源氏物语〉的探索》（第二辑）第83页，风间书房。

语》也得到了具体的反映。在《紫式部日记》中论述诸佛时,也常常提及日本的‘ 八百万神 ’和神道的诸神,也可以说明紫式部当时宗教文化思想的状态。

但是，紫式部不仅在文化表层上客观描写了加持、祈祷、法会、祭祀、祓禊、参诣等佛教、神道的仪式,以及较多的分别或兼用佛语、神语,而且在文化深层上吸收佛教文化精神,又突现神道的朴素的自然的真情，对不伦罪咎的苛责的伦理意义是很宽容的，有意识地淡化中国文学的儒教观念，深化佛教、神道并存融合的文化思想,然后贯通在其文学中。她既接受中国文学佛教思想厌离现世的影响，又在与神道的安于现世生活的交汇点上,创造了佛教文化思想日本化,然后贯通于《源氏物语》的创造中,显示其民族的特质。

就其佛教文化思想来说,主要以佛教美学作为媒介,培育文艺上的感动性。首先贯串佛学的‘ 烦恼即菩提 ’。紫式部在第二十五回‘ 萤 ’中就曾强调：

> 佛怀慈悲之心而说的教义，也有所谓方便之道。愚昧之人看见两处说法不同，心中便生疑惑。须知《方等经》中，此种方便说教之例甚多。归根结蒂，同一旨趣。菩提与烦恼的差别，犹如物语的善人与恶人之差别。所以无论何事,从善的方面来说,都不是空洞无益的。

在这里，作者的本意在于说明小说的善人与恶人的差别，有如佛教的‘ 烦恼即菩提 ’的无差别,佛教美学的本质是‘ 凡圣一如,善恶不二 ’并以佛教的所谓方便,就是佛的博大的慈悲，悟道众生,来作为文学上善恶的绝对两极的统一,即以慈悲是善,是菩提,而劣机的感情是恶,是烦恼,然而作为人物的感情

形象都是“善恶不二”。也就是说，在文学上人物内部的美与丑、善与恶的对立的精神世界，在人物的感情和人性的复杂演变中，丑可以转化美，恶可以转化善，以挖掘人性深层的灵与肉一致性的美，揭示了人心的自然与真实。这里就达到佛教美学精神与物语美的创造的一致性的妙境。所以紫式部写源氏爱别离苦、好色乱伦同丑恶、邪念、非道德合一，反映了源氏的善恶之差与善恶一如，并升华到作家理念中的带上几分颓伤的“物哀美”。这是《源氏物语》构成必要的要素。就是说，在艺术上从有限到无限，超越世俗，超越伦理，在美中包含丑，在丑中发现美的存在。因此可以说，紫式部对“烦恼即菩提”、“善恶不二”不是作为宗教的教义来敬重，而是作为艺术创造的思考，以“烦恼”来折射人性的自然本性和真实，乃至社会的颓相，而“菩提”则表现人性的善与美，从而力图在佛教与艺术的接合点上培育文艺上的感动。这是指一种纯粹的感情世界、纯粹的精神世界而言，也就是文学上的一种见解。

其次，在《源氏物语》中，贯串了“无常、罪业、宿命”三大佛教的理念。也可以说，它是以“无常意识”、“原罪意识”、“宿命意识”，结合人与事的发展而展开的主要思想。同样据重松信弘考证，《源氏物语》全书表现“无常”、“罪业”各分别约百回，“宿命”约二百七十回[①]，而这些佛教思想的表现，也是从佛教美学出发，与作者的审美主体是紧密相连，从中营造和丰富其“哀”与“物哀”的审美情趣。这主要表现在源氏、紫姬、薰君等关键人物身上。以第九回“葵姬”为例说明“无常”、“宿命”的表现，源氏在爱妻葵姬病重之时，延请高僧做法事，同时安慰葵姬道：“我俩既结夫妇之缘，生生世世必能相见。岳父母与

① 重松信弘：《〈源氏物语〉的思想》，收入《〈源氏物语〉的探索》（第二辑）第97页，风间书房。

你也有宿世深缘,生死轮回,永无断绝,必有相见之时,万勿悲伤 ’的描写 ;与葵姬相忌妒的六条妃子又远离了源氏,源氏寂寞得终夜难以成眠,想起古歌‘ 秋日生离犹恋恋,何况死别两茫茫 ’句,又闻破晓时分的诵经念佛声,更觉悲伤与凄凉的描写,以及六条妃子闻葵姬的噩耗,写信给源氏吊慰,源氏犹疑于是否与她就此决断,不通音信之时,转念又想道‘: 死者已矣，无非前世宿命制定。但我何必清清楚楚地看到那生魂作祟的情状呢 ?’终于回心转意,不忍绝断六条妃子的爱情而写了回信的描写等等，一方面表现了佛教的无常与宿命的意识，一方面又增加艺术上对死者或生者‘ 哀 ’感的深度。

“ 罪业 ’更突出地体现在源氏等人私通乱伦后产生的‘ 原罪意识 ”上 ,将源氏与继母藤壶的乱伦、柏木与源氏之妃三公主的私通,以及他们两人私通而生下的薰君又遗弃浮舟,都描写成是‘ 前世罪孽 ,今世报应 ’的因果关系。这种罪意识 ,不是道德上的‘ 罪 ”,而是佛教上的‘ 原罪 ”,所以作者对这种‘ 原罪 ”是宽容的，没有做出任何道德上的苛责。比如源氏与继母藤壶妃由思慕而乱伦后,两人时时刻刻都在心中愁叹‘: 前世作孽 !’同样当藤壶长长地超过预产期生下私生子后,她又觉得是一种‘ 罪业 ”,受到良心苛责,愧疚是自己‘ 荒唐的过失 ”。他们两人都有了一种‘ 原罪意识 ’的自觉。可是,当藤壶妃受天皇所宠,册立为皇后时,源氏又心灰意冷,暗自吟道‘: 幽恨绵绵无绝期 ”,切不断爱恋的情丝。桐壶天皇驾崩,藤壶出家夭逝于尼庵后,源氏梦见藤壶,想像她受苦之状,就考虑‘: 有何办法可到这渺茫的冥界中去找到她而代她受罪呢 ?’于是源氏的‘ 原罪意识 ’又油然而生。

紫式部的佛学知识是非常丰厚的，她当然会受到佛教文化思想的影响，也不可避免地在自己的创作中反映了佛教的

理念,但她的最终目的,不是宣扬佛教的宗教教义,而是作为物语结构的一个要素,即将‘无常’、‘宿命’、‘罪业’作为佛教美学意识,全部都融化在文学上的‘哀’的意识之中,成为一种文学的养分,以润育人物的真实感情,在艺术上取得最大的效果。

(二)从接受中国古典来说,《源氏物语》广泛活用了中国古籍《礼记》、《战国策》、《史记》、《汉书》、《文选》等中国古籍中的史实和典故,引用了它们的原文,以及中国古典文学《白氏文集》、《诗经》、《游仙窟》等二十余种,并流贯于其中的精神。尤其首先是《白氏文集》,其次是《史记》的精神,与《源氏物语》有着不可分割的血肉联系。作者所说的‘以学问为本,再具备和魂”，就是以中国的学问精神和文艺精神为本作为参照系,以和汉比较来设计《源氏物语》的主题、编造故事和塑造相关的人物形象。以第十九回‘薄云’为例：

一例是冷泉天皇一直想将自己与源氏的关系向源氏隐约相告,以及让位于源氏,又不知古来有否此种先例,犹疑不定的时候,于是作者这样处理：

> 于是他（冷泉天皇）更加勤修学问，浏览种种书籍。他在书中发现，帝王血统混乱之事，在中国实例甚多，有公开者，有秘密者，但在日本则史无前例。即使亦有实例、但如此秘密，怎能见之史传？当然不会传之后世。他只在史传中发现：皇子降为臣籍，身任纳言或大臣之后，又恢复为亲王，并即帝位者，则其例甚多。于是他想援用此种前例，以源氏内大臣贤能为由，让位与他。

这充分说明紫式部不仅十分熟悉中国的史传典故，而且

活用在她描写的故事中,并以中国史为鉴,规范其笔下有如冷泉天皇如此高位的人物的行为。

一例则是在源氏思母之时,写到一年四时流转,春日林花烂漫,秋天郊野瑰丽,孰优孰劣,古人各持一说,未有定论,于是作了这样的描写:

> 在中国,诗人都说春花如锦,其美无比。而在日本的和歌中,则又谓‘春天只见群花放,不及清秋逸兴长”。

作者对中国的诗歌和日本的和歌的自然观做了比较，于是引用了《古今和歌集》的‘秋夜相思特地深’句,写了源氏每当秋夜,便思念如朝雾般消失的母亲,并歌云‘我爱秋宵清”。因为古代以来日人认为秋季最短,最富有微妙的变化,更适合日本人的情绪性和感伤性的抒发。在这里反映了在中日自然观比较之后,选择了日本传统的自然观的价值取向,以‘秋宵清’的景象,来寄托源氏思母的哀愁和寂寞之情。可以说,也是作者对日本传统的自然观的一种感伤的见解。

又比如第七回‘红叶贺”,在源氏与继母藤壶为私通之情而‘烦恼’之时,源氏特在皇上为藤壶妃在清凉殿试演舞乐时,特意跳了‘青海波”,藤壶观罢,深知其意,隐痛在心。次日,源氏给藤壶一封信,表白自己当舞时,心绪缭乱,并附歌一首曰:“心多愁恨身难舞,扇袖传情知不知?”藤壶妃读信后,也深知“青海波’是唐人舞乐的来历,难于忘怀,回信作歌一首曰“:唐人扇袖谁能解,绰约仙姿我独怜。’实际上这是出自汉成帝皇后飞燕与侍从冯无方偷情的中国典故，作者以此展开的这一故事情节。这从源氏与藤壶的赠答歌上充分表现出作者对汉籍典故已不是机械照搬,而是已消融在自己的创造中,没有留

下一丝借用的痕迹。

紫式部引用中国典籍最多的是《史记》,计有第十回“杨桐”、第十二回“须磨”、第十三回“明石”、第十四回“航标”、第十九回“薄云”、第三十三“藤花末叶”、第三十四回(下)“新菜续”等。它引用的形态大致可分成几类:

第一类,借史为鉴,借《史记》发挥了作者自己的观点。比如在“杨桐”写到桐壶天皇驾崩之后,源氏的政敌利用源氏与藤壶皇后私通之事，大做文章。藤壶在桐壶天皇一周忌举行法会,请高僧念《法华经》后,因深恐人言骚扰,准备落发为尼，源氏作歌慨叹“世累羁身我独悲”,暗示有皇太子牵累,不能随同一起出家。于是藤壶回诗曰:“一例红尘都看破,何时全断世间缘”,也暗示她虽看破一切,惟不能断念皇太子,并望源氏自重,还常向佛祈愿:“一切罪恶皆归于我,务请容恕太子无辜”。这一段描写很明显受到《史记》卷九“吕太后本纪第九”中的高祖驾崩后,吕后囚其最怨的戚夫人,而召赵王,后使人持酖让其饮之立死,吕后遂断戚夫人的手足,去眼,煇耳,饮瘖药的故事的影响。大概作者不忍让藤壶和源氏重演戚夫人和赵王的悲剧结局,而让藤壶联想起《史记》所载的这段历史教训,做出这样一决断。

同一回接着藤壶之兄等会源氏,众人或作和歌,或作汉诗谏诫源氏,源氏骄矜之余,诵了周公诫子的话:“我文王之子，武王之弟……”这段史传是武王既崩,成王少,周公代摄行政当国,有流言以诬周公,以惑成王,周公乃诫子伯禽曰:“我文王之子,武王之弟,成王之叔父。我于天下亦不贱矣。”(《史记》卷三十三“鲁周公世家第三”)作者在这里引用前一句话，大概以为源氏以桐壶比文王、朱雀比武王,如果继续诵后一句话,则明显地以皇太子比成王,自比周公旦,自己就成了皇太

子之叔父,这样触及自己,恐遭世诟,遂有点疚心,也就没有让源氏继续朗诵下去吧。前后参照或借史(《史记》),其描写与中国的史实是类似的。

第二类,推动故事情节发展,深化文化的内涵。比如在第十二回'须磨'描写源氏流谪须磨,终日愁叹,他亲近的诸公卿寄书信慰问,并以富于情味的诗文赠答。其政敌弘徽殿获悉后,放言:"源氏作诗文诽谤朝廷,居然有人附和他,像跟着赵高指鹿为马一样。"从此世间便有种种恶言,此后就不敢有人敢与源氏通音信了。在这里,作者借用《史记》中'赵高欲为乱,恐群臣不听,乃先设验,持鹿献于二世曰:'马'也。二世笑曰:'丞相误邪?谓鹿为马。'问左右,左右或默,或言'马'以阿顺赵高。或言'鹿',高因阴中诸言鹿者以法。后群臣皆畏高。"(《史记》卷六"秦始皇本纪第六")这样弘徽殿借用它,起到了阻吓的作用,就增加了其要表述内容的分量。

第三类,以彼之典故传说,喻此之事理,以起艺术上对应之效用。比如《史记》曾记载:"帝武丁即位,思复兴殷,而未得其佐。三年不言,政事决定于冢宰,以观国风。武丁夜梦得圣人。(中略)果圣人,举以为相,殷国大治。"(《史记》卷三"殷本记第三")紫式部在《源氏物语》中写到源氏谪居须磨近一年,在孤寂与哀愁中,欲逃回京城,又恐身未蒙赦罪,会耻笑于人。此时源氏梦中见父皇桐壶,让他按照住吉明神指引,火速离开此地,同时明石道人也差使源少纳言前去告知源氏:"在外国朝廷,相信灵梦而赖以治国的前例甚多。"(第十三回'明石')于是源氏终按神意离开须磨,赴明石浦,后获赦罪被召回京。最后源氏果真复职,官至太政大臣。这段描写,就是引用了上述武丁于夜梦得圣人,最终举以为相,殷国大治的传说,而大大发挥了更具形象性的艺术效果。

可以说,紫式部在《源氏物语》中活用《史记》等中国典籍,也是从增加文艺上的感动性出发的，这是其文学故事结构的有机组成部分。关于接受白居易诗文的影响，将在下节专述。

（三)继承日本汉文学的遗产。日本古代前期吸收中国文学曾一度出现“汉风化”,但经过长期的消化,产生了具有中国的形式、日本的内容的双重性格,这就是有别于中国汉文学的日本汉文学,主要是诗歌即和汉朗咏和说话故事,以及同时代的汉诗文。这类日本汉文学对《源氏物语》的影响也是不能忽视的。汉文学家菅原道真的汉诗文尤其是文学观的影响很大,成为构建《源氏物语》不可或缺的部分。比如作者在写到源氏谪居须磨,怅望深夜的长空,不胜凄凉,便想起了古昔汉皇遣嫁胡国的王昭君又将如何时,便让源氏朗诵起《和汉朗咏集》中《王昭君》一汉诗的“胡角一声霜后梦”句和《故宫》一汉诗的“终宵床底见青天”。接着作者还让源氏自言自语地吟唱菅原道真流放期间望月时所作的汉诗“只是西行不左迁”句,暗喻月亮“只是西行”而已,并非像自己这样左迁。之后作者自己才为源氏作和歌两首,让源氏自吟道“:我身漂泊迷前途,羞见月明自向西”,以及“晓鸟齐鸣增友爱,愁人无寐慰离情”。在这里紫式部对日本汉文学的活用和自己对和歌的创造，使和汉朗咏的融合达到了炉火纯青的地步。

紫式部学习和吸纳中国文化、文学,已经摆脱了此前日本古代文学那种直接模仿中国典籍和故事,表面地、概念性地照搬中国文学的原型,以及机械地借用中国典籍的词句,而完全将中国文化精神和文学精神化作自己的血肉，流贯在作者的创作个性中,并融进自己创造的文学形象的深层里,从而创造了这部以日本古代民族的审美价值为主体的经典之作《源氏物语》。

第二节《源氏物语》与白居易

紫式部自幼就从其父为时那里接受白居易诗文的熏陶，青少年时代也不间断地学其父赴任地时携带在身边的《白氏文集》。她在《源氏物语》中努力汲取白居易诗文的理念和材料，是在情理之中。紫式部首先十分重视白居易在《新乐府》序所强调的"为君、为臣、为民、为物、为事而作不为文而作"的文学观，以及《长恨歌》的"汉皇重色思倾国"和"须知妇人苦"的批判精神。从这两点，可以揭示《源氏物语》的主题和作者紫式部的命意所在。因此，我们分析《源氏物语》主题时，着重说明作者在描写妇女在一夫多妻制下的悲剧命运，以及源氏三代的好色生活、贵族上层的政治联姻等，其真正意图都是为了揭示贵族社会盛极而衰的历史必然趋势。依据之一，就是紫式部对白居易诗文的为时代、为社会、为民众的讽喻精神的深刻理解。主要表现在以下几点上：

（一）从文学观来看，白居易主张彻底的人生的艺术观，坚持现实主义与浪漫主义结合的创作方向。他在《新乐府》的自序中强调："其辞质而径，欲见之者易喻也；其言直而切，欲闻之者深诫也；其事而实，使采之者传信也；其体顺而肆，可以播于乐章歌曲也。总而言之，为君、为臣、为民、为物、为事而作，不为文而作也。"同时，他在《策林》六十九说："大凡人之感于事，则以劝于情，然后兴于嗟叹，发于吟咏，而形于歌诗矣。"这是白氏文学论的核心。

也就是说，白居易强调：首先，做文章的目的，是"为君、为臣、为民、为物、为事而作"，而不是"为文而作"；其次，做文章

要建立在‘喻、诚、信’的基础上;再次,文章是由‘感于事’、‘动于情”而产生的。这表明白氏的文学论是抱有明确的目的意识和创作方法，是主张走写实与浪漫结合的道路的。

《源氏物语》的紫式部的文学观,是建立在日本传统的写实的‘真实’和浪漫的‘物哀’的基础上,同时大量吸收以白居易为主的中国文学理念和方法,并且调适和融合二者,从而形成自己独特的文学性格。

首先,如上章所述,紫式部在《源氏物语》第二十五回‘萤”中,通过源氏与玉鬘的议论来表述自己的写实的文学观时,曾谈及她的《源氏物语》都是写世间真人真事。观之不足,听之不足，但觉此种情节不能笼闭在一人心中，必须传告后世之人，于是执笔而作。因此欲写一善人时，则专选其人之善事，而突出善的一方；在写恶的一方时，不仅专选稀世少见的恶事,使两者互相对比。这些都是真情真事,并非世外之谈。中国小说与日本小说各异，同是日本小说，古代与现代亦不相同。内容之深浅各有差异,若一概指斥为空言,则亦不符合事实。

她在第二十四回‘蝴蝶’中又说：

> 一切物语，都是写人情世态，写种种心理，读物语自然了解世相，了解人的行为和心理，这是读物语的人首先应该考虑的。

紫式部在这里首先主张物语应该写真实，即使虚构部分，也应该包括真实;其次,称赞物语的‘了解世相’的功能。《源氏物语》正体现了紫式部的这种写实的‘真实’的文学观。它表现的内容以真实性为中心，如实地描绘了作者所亲自接触

到的宫廷生活的现实,不是凭空想写出来的。也就是说,描写的素材始终是真实的。故事也是有事实依据，是近于现实的。比如,它以藤原时代盛极而衰的历史事实为背景,隐蔽式地写了朱雀天皇时代以源氏及左大臣为代表的皇室一派与弘徽殿及右大臣为代表的外戚一派的政治争斗,而且在争斗中,弘徽殿一派掌握政权,源氏一派衰落,相反,冷泉天皇时代,两者倒置了。据考察，这是作者根据道隆派与道长派交替兴衰的史实而加以艺术化的。源氏的流放须磨，也是以道隆之子伊周的左迁作为素材的。

紫式部这种文学观,以及根据这一文学观的创作实践,固然源于日本古代文学的' 真实 '思想,但也不能否认她受到白居易的上述写实主义文学观的影响，在文学植根于现实生活，是现实生活的反映这一点上，不难发现两者的近似性。

白居易和紫式部的文学思想,都带有儒、释、道杂糅的色彩。白氏强调' 志在兼济,行在独善,奉而始终之则为道,言而发明之则为诗。谓之讽喻诗,兼济之志也 ;谓之闲适诗,独善之义也。'(《与元九书》)也就是讽喻偏重伦理道德,紫式部虽然没有像白居易那样明确' 言志 ',但她却注意到,讽喻乃兼济之志,而且以' 情志 '为命题。比如,她在《紫式部日记》里谈到爱读白居易的诗,尤其是强调了《乐府》二卷。所以伊藤博校注认为这是注意到白居易的诗包含批判社会的讽喻诗①。这一文学观具现在白居易的《长恨歌》和《新乐府》上,以及具现在紫式部的《源氏物语》上,就更清楚地说明紫式部是重' 情志 ',即思想与感情的融合。

就以白居易在《新乐府》中的《上阳人》或作《上阳白发人》

① 新日本古典文学大系 24,《土佐日记 蜻蛉日记》,《紫式部日记 更级日记》,岩波书店 1989 年版。

为例,他在自序中言道"愍(怜悯)怨(怨女)旷(旷失)也。"并且对此做了如下自注"天宝五载以后,杨贵妃专宠,后宫人无复进幸矣。六宫有美色者,辄置别所,上阳是其一也。"故在诗中描述了一番唐明皇选百余美女入宫，就被杨贵妃妒令潜配上阳宫,一生守空房,红颜暗老白发新,因而其中有"未容君王得见面,已被杨妃遥侧目"、"耿耿残灯背壁影,萧萧暗雨打窗声"句。紫式部在《源氏物语》第四十回"魔法使"中,描写源氏在紫姬亡后,时起悲情,某夜独居一室怀念故人时,忽然刮风下雨,灯笼被吹灭,四周漆黑一片,于是自吟起白氏的"萧萧暗雨打窗声"句,以及第四十四回"竹河"描写玉鬘有关送女儿入宫之事,由于其夫髭黑太政大臣长逝世,门庭冷落,便踌躇不决时,写道"玉鬘夫人想道:'明石皇后宠幸日渐加深,无人能与并肩。我女儿入宫,一定被她压倒,只能在许多庸碌的妃嫔中忝列末席,遥仰目她的脸色。'……"很明显在这里紫式部一方面将白氏诗句作为自己的文章的有机组成部分，一方面又创造性地将白氏诗的"遥侧目"改作"遥仰目",使人读了自然会联想到玉鬘担心其女儿入宫会遭遇上阳人"一生守空房,红颜暗老白发新"的命运,以反映一个时代的社会世相。

当然,白居易对《源氏物语》影响最大的还是《长恨歌》。白氏的《长恨歌》是讽喻诗还是感伤诗,众说纷纭。一说认为这篇长叙事诗主旨在讽喻,根据历史真实,写了天宝后期由于唐明皇耽于淫乐,而导致"安史之乱"的爆发,招徕惨重的灾祸,造成绵绵的长恨,作者借此批评了唐明皇的荒淫误国。一说认为主题是表现和歌颂爱情，写了李隆基和杨贵妃的深情,作者借此表达了对李、杨的同情与哀怜。另一说认为两者的论据难以成立,即既非讽喻,也非感伤,而是通过李、杨的爱情故事，告诫世人不可重色纵欲，以免招徕终身长恨的悲剧。

《源氏物语》是讽喻还是感伤,也众说纷纭。不过紫式部从另一角度写源氏三代的爱情悲剧,既有讽喻,又有同情,恐怕不能说与《长恨歌》所表现的讽喻性与感伤性不无影响吧。在文学观来说,两者都坚持了写实与浪漫的结合,所不同的是,两者各自根植于自己民族文化的土壤上，对审美观做出自己的解释，创造出各自的文学之美罢了。

(二)从思想结构来说,从上述文学观可以说明,《长恨歌》的思想结构是重层的,讽喻与感伤兼而有之。这对于《源氏物语》的思想结构形成的影响是巨大的,而且成为贯串于全书的主题思想。过去一些学者将《长恨歌》和《源氏物语》的思想结构都归入感伤类,强调了作品的主题的" 爱情说 "。这一观点,尚有值得商榷的地方。主要是,这两部作品并非纯爱情类,而是通过爱情的故事,展开各自时代的历史画卷,具有明显的讽喻性。这一点,除了上述文学观谈到的论点外,似乎还可以举出：

《长恨歌》的讽喻意味表现在,对唐明皇的荒淫以及与其密切相关的种种弊政进行揭露，开首就道明" 汉皇重色多倾国 ",以预示唐朝盛极而衰的历史发展趋势。《源氏物语》也与这一思想相呼应,通过源氏上下三代人的荒淫生活,及贵族统治层的权势之争，来揭示贵族社会崩溃的历史必然性。作者写到源氏为从须磨复出,官至太政大臣,独揽朝纲,享尽荣华时,让他痛切地感到' 盛者必衰 '的无常之理。作者不无感叹" 这个恶浊可叹的末世……总是越来越坏,越差越远 "。(第二十九回' 行幸 ')

两者的相似,并非偶然的巧合,而紫式部是有着明显的模仿白居易的《长恨歌》的目的意识的。她在《源氏物语》开卷" 桐壶 "就道出了这一讽喻的主题思想：

这般专宠，真叫人吃惊！唐朝就因有这种事儿，弄得天下大乱。这消息渐渐传遍全国，民间怨声载道，认为此乃十分可忧之事，将来难免闯出杨贵妃那样的滔天大祸来呢……如今更衣已逝，(桐壶天皇)又是每日哀叹不已，不理朝政。这真是太荒唐了。(“桐壶”)

于是，紫式部对源氏又作了如下一段描述：

他想 试着古人前例，凡年华鼎盛，官位尊荣，出人头地之人，大都不能长享富贵。我在当代尊荣已属过分，全靠中间惨遭灾祸，沦落多时，故得长生至今。今后倘再留恋高位，难保寿命不永，倒不如入寺掩关，勤修佛法，既可为后世增福，又可使今生消灾延寿。(第十七回“赛画”)

白居易还描写了贵族社会妇女在一夫多妻制下，年貌盛时被玩弄、衰时被遗弃的悲运，来折射贵族王朝内部的倾轧。紫式部也以贵族社会一夫多妻制下妇女的这种悲剧命运，来隐蔽式地反映贵族王朝两派的争斗和盛极而衰的历史必然趋势。两者都常以讽喻的手法，对此加以借题发挥，来达到其讽喻的最终目的。因此，如果尾随日本学者的一本书就将紫式部借鉴白诗的讽喻作用，说成“实际上却是要述说爱情的绝望”，“里面正有批判这种恋爱的目的”如果其讽喻性的目的果真仅限于此，就不是什么“振聋发聩之语”，而似乎是流于肤浅。

(三)从作品的结构来看，《长恨歌》内容分两大部分，一部分写唐明皇得杨贵妃后，贪于美色，荒废朝政，以致引起安史

之乱。一部分则写唐明皇与杨贵妃的爱情，唐明皇对死去的杨贵妃的痛苦思念。《源氏物语》也具有类似的两部分内容，一部分描写桐壶天皇得更衣、复又失去更衣，把酷似更衣的藤壶女御迎入宫中，重新过起重色的生活，不理朝政。一部分则描写桐壶天皇的继承人源氏与众多女性的爱情生活。

白居易和紫式部所写的这两部分都是互为因果的两重结构，前者是悲剧之因，后者是悲剧之果。他们都是通过对主人公重色生活的描述，进一步揭示各自时代宫廷生活的淫靡，来加深对讽喻主题的阐发。所不同的是：白居易是通过唐明皇贪色情节的展开，一步步着重深入揭示由此而引发的"渔阳鼙鼓动地来"，即指引发了安禄山渔阳(范阳)起兵叛唐之事，最后导致唐朝走向衰微的结果。而紫式部则通过桐壶天皇及其继承人耽于好色生活，侧面描写了他们对弘徽殿女御及其父右大臣为代表的外戚一派软弱无力，最后源氏被迫流放须磨，引起宫廷内部更大的矛盾和争斗，导致平安朝开始走向衰落。从这里人们不难发现白居易笔下的唐朝后宫生活与紫式部笔下的平安朝后宫生活的相同模式，而且他们笔下主人公的爱情故事也是互为参照，更确切地说，紫式部是以白居易的《长恨歌》的李、杨的爱情故事作为参照系的。

(四)就人物的塑造来说，《长恨歌》对唐明皇的爱情悲剧，既有讽刺，又有同情。比如白居易用同情的笔触，写了唐明皇失去杨贵妃之后的哀念之情，这样主题思想就转为对李、唐杨坚贞爱情的歌颂。《源氏物语》描写桐壶天皇、源氏爱情的时候，也反映出紫式部既哀叹贵族的没落，又流露出哀婉的心情 既深切同情妇女的命运，又把源氏写成是个有始有终的庇护者，在一定程度上对源氏表示了同情和肯定。也就是说，白居易和紫式部都深爱其主人公的'风雅'甚或'风流"，用日本

美学名词来说,就是“好色”,其感伤的成分是浓重的。比如,在《源氏物语》中无论写到桐壶天皇丧失更衣,还是源氏丧失最宠爱的紫姬,他们感伤得不堪孤眠的痛苦时,紫式部都直接将《长恨歌》描写唐明皇丧失杨贵妃时的感伤情感,移入自己塑造的人物的心灵世界。

最明显的一例是,《长恨歌》中用“夕殿萤飞思悄然,孤灯挑尽未成眠。迟迟钟鼓初长夜,耿耿星河欲曙天”这样的诗句,来形容唐明皇失去杨贵妃,他从黄昏到黎明,残灯空殿,忧思无诉,挑灯听鼓,备感夜长,实难成眠。作者在这短短的一句,便将主人公内心深处荡漾的感伤情调,细致入微地写了出来。紫式部在《源氏物语》中,写到源氏哀伤紫姬之死时,作了这样的描写:

> (天气很热的时候,源氏在凉爽之处设一坐位,独坐凝思)看见无数流萤到处乱飞,便想起古诗中“夕殿萤飞思悄然”之句,低声吟诵。此时他所吟的,无非是悼亡之诗。

之后,紫式部又写了源氏一再吟歌述怀,曰:“我忧愁如火,燃烧永不停”;“但见空庭露,频添别泪痕”;“恋慕情无限,终年泪似潮”;“今秋花上露,只湿一人衣”(第四十回“魔法使”)同时在写到薰君寻找其思慕之人时,也借用典出《长恨歌》中唐明皇寻找杨贵妃亡灵的事,让薰君说出:“为了寻找亡魂在处,即使是海上仙山,亦当全力以赴”(第四十九卷“寄生”)之语和重提唐明皇叫方士到了蓬莱岛,只取得些细钿回来”的故事等等,以渲染主人公的感伤情调,同时表达了作者对主人公的深切同情。

最后,尤其是《源氏物语》借用、引述很多白居易的诗,可见其接受白氏的影响是广泛而深刻的。最典型的是第一回《桐壶》,开卷就描写桐壶天皇晨夕披览《〈长恨歌〉物语绘卷》,品评画册时，命妇将太君赐物赠呈于他，他念及逝去的更衣,空想这若是亡人居处带回来的证物‘钿合金钗’就好了。这里就是借《长恨歌》中的‘唯将旧物表深情,钿合金钗寄将去’,以表达对更衣怀念之深情。他觉得画中的杨贵妃缺乏生趣，就想起《长恨歌》中所说的杨贵妃的面庞和眉毛是‘太液芙蓉未央柳’句,这诗是‘归来池苑皆依旧,太液芙蓉未央柳。芙蓉如面柳如眉,对此如何不垂泪’。桐壶天皇垂泪之余,又联想到曾与更衣朝夕相处,惯吟《长恨歌》的‘在天愿作比翼鸟,在地愿为连理枝’句,以共交盟誓。这一夜,桐壶天皇难以入寐,又回想起《伊势集·诵亭子院〈长恨歌〉屏风》中相关的‘珠帘锦帐不觉晓,长恨绵绵谁梦知’句。仅此一段约千字的描写,就出现活用《长恨歌》三首和与《长恨歌》有关的事物——物语绘卷和屏风歌。如果说《桐壶》一回更是有赖于白氏的《长恨歌》而成立，恐怕也不会言过其实吧。

在第十二回‘须磨’中,源氏与右大臣的女儿胧月夜偷情之事败露后，被政敌右大臣一派贬谪须磨。在途中常常触景生情。当他目睹云雾弥漫,群山隐约难辨之时,就引用白居易的《冬至宿杨梅馆》一诗,写道“:诚如白居易所云,自身正是‘三千里外远行人’了”,从这里可以看出源氏正处在这首白诗中的‘冷枕单床一病身’的孤苦境况和他内心的浓重离愁。在流放地源氏对着八月十五之夜的秋月，想起在京城宫中生活的种种情状,就联想到白居易的《八月十五夜禁中独直对月忆元九》诗,朗吟出‘二千里外故人心’句,往事又历历在目,复诵从前藤壶的赠歌‘重重夜雾遮明月’句,心中便涌上一股‘不胜

恋恋之情”。旧友左大臣家的中将在源氏正寂寞之时、不顾遭受处罪，前来须磨相会，目睹源氏谪居处四周的清幽，有如中国式样，就引白居易诗《香炉峰下新卜山居草堂》句，慨叹“一样泪流两不分”。同时，在中将分别时，两人共饯，大概又联系起自身似白居易《别元微》诗中的“往事渺茫都似梦，旧游零落半归泉”的情景，便接着同吟起这首白诗的下句“醉悲洒泪春杯里”来。

除了上述提及之外，如此天衣无缝地活用白诗以助推进故事情节和深化人物感情，在第二回“帚木”、第三回“空蝉”、第四回“夕颜”、第六回“末摘花”、第七回“红叶贺”、第九回“葵姬”、第十三回“明石”、第十七回“赛画”、第二十四回“蝴蝶”、第三十四回(上、下)“新菜”和“新菜续”、第三十五回“柏木”、第四十七回“总角”、第五十回“东亭”、第五十一回“浮舟”、第五十二回“蜉蝣”、第五十三回“习字”等也都有出色的表现。可以说，紫式部在几个重要故事的曲折发展和重点人物的感情起伏的流程中，适时地活用了白居易诗，以增加其在文艺上的感动性，原诗与本文是化合在一起的，看不出一丝嫁接的不自然的痕迹。

从《源氏物语》与白居易诗文的比较中，不难看出白居易诗文对《源氏物悟》的深刻影响。川口久雄指出：“紫式部没有停留在模仿《(白氏)文集》的零星辞藻，或尾随《文集》诗的体验的残影上。而正是紫式部继承了《文集》那种（文章合为时而著)真正的诗精神，连同消化流贯于《史记》的精神，以及特别运用《长恨歌》那种叙事诗式，将颓废的现实形象化，并加以批判的精神，而且将这种精神具现在自己的作品上。”①

① 川口久雄《平安朝日本汉文学的研究》(中)，第674页，明治书院1982年版。

从这里可以看出，作者紫式部对中国文学特别是白居易诗文的造诣有多深厚,在《源氏物语》中可谓厚积薄发。这见证了中日文学交流的源远流长和不可分割的血脉联系，又可以看到日本文学从日本本土思想汲取自己的营养，创造了日本民族文学的辉煌。

第三节《源氏物语》与《红楼梦》比较

中日两国古代文学意识都受到儒佛道文学思想的渗透，但由于两国的自然风土、政治经济条件、宗教文化形态各异，尤其是各自以自己的本土文化思想为根基加以汲取和消化，其影响必然带来不同的结果。从《源氏物语》和《红楼梦》的比较研究中，就不难发现两者在汲取儒佛道文学思想方面的差异性，从而显示出日本古代文学意识和美意识的民族特质。

《源氏物语》是依照本国传统文学思想和审美的价值取向，吸收儒佛文学思想而达到交融的最好的典范。如上所述，作者紫式部总结性地说过以学问为本，再具和魂便是强者之理。这说明紫式部的重视吸收外来文化思想和文学思想的同时,注意继承传统,促进自己在文学上对和魂的自觉。《红楼梦》的形成历程则是以本国文化传统儒学与外来的佛教文化交融的结果。这是《源氏物语》和《红楼梦》的文学思想的一个共同的重要现象，也是直接构成这两部名著的美学思想的基本特征。因此，在这两部作品中的儒佛道的异同及其关系中，也可以发现其各自的文学思想和民族审美观念的差异性。

《源氏物语》被称为日本的《红楼梦》。实际上,《源氏物语》是世界上最早的一部长篇巨著,它诞生于 11 世纪初,即日

本平安王朝中期，是藤原氏掌政的贵族社会的全盛时期。表面上看当时一派太平盛世，实际上宫廷和上层贵族充满着极其复杂而尖锐的矛盾。同时中下层贵族势力迅速抬头，庄园百姓群起反抗,整个贵族社会危机四伏。《红楼梦》问世于 18 世纪中后期，即清王朝中期所谓乾隆盛世时，但统治阶级内部,即皇室与某些贵族官僚之间,贵族官僚的各集团与派系之间的政治纷争也是非常激烈的。另一方面，农民和下层市民反抗封建压迫和专制统治的斗争风起云涌，促使封建阶级开始走向衰亡。

《源氏物语》的诞生比《红楼梦》早 7 个多世纪,我们进行两者的比较,既要寻求其异中的同,也要注意其同中的异,而且后者更重要。因为只有这样才能比较出各自鲜明的民族特性。两书之所以存在可比性：

第一,如上述时代背景有类似之处,即整个王朝——无论是平安时代藤原盛世，还是清时代乾隆盛世——都存在不可克服的内在矛盾，已经到了盛极而衰的转折点。作者们根据各自丰富的生活体验,敏锐地捕捉到这一社会发展的趋向,从而比较深刻地反映了各自时代的基本特征。同时，他们又从不同视角艺术地表现了贵族社会妇女在爱情和生活上的相同的悲惨命运。它们堪称为各自王朝的历史画卷，世界古代文学的双璧。

第二,它们都受到儒佛道文学思想的影响,但在汲取儒佛道文学思想时又根植于各自民族的文化土壤上，形成自己民族的文学价值判断和审美价值取向的基准。也就是说，它们有相同的一面，更重要的是存在相异的一面。本章将超越儒佛教义的影响范畴,重点探讨在文学观念上和实践上,比如文学观念的形态、主观意识的创造和文学形象的塑造等的异同

问题。

儒学思想对《源氏物语》和《红楼梦》的影响,首先表现于文学观念在重‘真实’的异同上。《红楼梦》重实际、重言志,它追求的真实是超越平凡生活的、更高远的精神境界。它的主题思想贯串了反封建主义的初步的民主主义思想,即通过贾宝玉和林黛玉两人追求爱情和婚姻的自由这条主线,来反映男女主人公反抗旧礼教的性格,挖掘他们作为叛逆者失败的社会和文化的原因,同时也通过贾宝玉的鄙视功名利禄和富贵荣华,不遵守贾府的礼法作为衬托。很明显,曹雪芹在书中塑造的这两个人物具有反叛儒教伦理道德的性格,对人生抱着一种积极的态度。也就是说,曹雪芹主张的是非善恶是以尊儒或反儒的伦理道德作为标准的。他无疑是站在反儒的立场上的。但是,他反对了儒教伦理道德的教义,却摆脱不了儒教文化观念的影响,比如他笔下的贾宝玉就顺从了千百年来的社会风习形成的惰性和惯力,对于儒教的态度是不坚定的,他不为孝悌之义或中举当官而读儒书,但对它们也从不冒犯。他同情苦难的妇女,但当王夫人反对,他又屈从儒家的孝道。他反对科举,但不反儒,甚至用儒学去反对科举。更有甚者,他有尊主思想,认为‘文死谏’、‘武死谏’之臣都是‘沽名钓誉’,‘并不知君臣大义’,而且说‘:朝廷是受命于天,若非圣人,那天也断断不把这万几重任交代。’这也就是承认儒家忠孝仁义之理等等。他在思想上和行动上都具有双重性,所以他的叛逆性格也是很复杂的。黛玉更是不止一次地说过“圣人说,‘诲人不倦’。她是崇敬圣人之言的。这说明曹雪芹对儒家的文化传统和思维方式又抱有遵从的思想感情。总之,儒学对《红楼梦》文学观念的影响,主要表现在言志上,突出了作品反叛封建主义的主题思想。换句话说,它强调文学的外

部联系,文学与现实的联系。这一切都说明《红楼梦》里的儒学观念既对立又统一，相反又相成，形成其思想的双重结构。

《源氏物语》的重真实、重主情,根植于固有神道的" 真实 ",是一种平凡生活的自然和朴素的真实,它没有也不要求达到高远的精神境界,这是日本本土文化淡薄伦理的思想,对儒教思想改造的结果。所以《源氏物语》中源氏并不具《红楼梦》中贾宝玉那种叛逆性格,甚至可以说,源氏完全不具任何思想性格，纯粹是追求感情上的真实。所以紫式部没有以伦理道德的善恶来审视，有时她虽然也写了源氏对不伦的罪咎进行良心的苛责,但这种苛责的伦理意义是很宽容的,她主要是以" 知物哀 "来作为判断善与恶的基准。

概而言之,《红楼梦》观察现实时,是对其进行道德判断，并以此区别善恶的。《源氏物语》则不是以伦理道德作判断，即并没有将伦理道德作为教化，儒学的观念在书中很少反映。从审美的角度来说,如果说《红楼梦》主要从伦理出发,强调善美统一,以善为主的审美基准,那么《源氏物语》则从主情性出发,强调丑美调和,以真为主的审美基准。这是符合两者各自民族的审美心理要求的。然而,在两位作者的笔下,贾宝玉和源氏都是一个" 好色 "胜于重德的人。曹雪芹的目的在于塑造一个具有叛逆封建道德性格的人,而紫式部则遵循民族的" 好色 "审美传统,塑造一个" 知物哀 "的中性人物。与此相关,两位作者都写了妇女遭遇问题，从中揭示了各自社会存在的问题，并表达了对妇女苦难命运的同情态度。

《红楼梦》和《源氏物语》都是通过妇女问题反映各自王朝历史命运的必然,其艺术表现手法也是近似的。比如,它们都没有正面直接描述当时的" 朝政 ",主要突现男女情爱纠葛,但却运用侧写手法,把政治矛盾和争斗的" 真事 "隐讳曲折地表

现出来,含有深邃的意义。不同的是,《红楼梦》是透过封建贵族叛逆者的抗争行为,而《源氏物语》则通过贵族生活的"烂熟",隐喻贵族社会的衰亡是不可避免的,以此从内面揭示贵族社会的必然命运。所以说:"《源氏物语》也是藤原斜阳贵族的物语"①。《源氏物语》是这样,《红楼梦》不也是如此吗!

家永三郎从文化史的广角这样评论道:"《源氏物语》不是一本只把日常的平庸琐事连篇累牍地写下来的肤浅的写实小说,而是用深刻反思历史世界的手术刀,解剖伟大世界观在文艺上的表现,这是不能否定的"②。

这两部古典巨著还深受佛道文化观念的渗润,以佛道为其思想背景,无常、出家、因果等思想成为小说主人公世界观的重要组成部分,并深深地影响着人物性格的发展。同时也接受佛道思维方式的影响,包括素材的选择、情节的构思和人物的塑造。具体地说,主要影响表现在以下三个方面:

(一)无常与出家的比较

对于《红楼梦》和《源氏物语》中众多人物的出家问题暂且不说,以贾宝玉和源氏来说,他们在爱情生活上或在爱情与政治生活上遭到了挫折,摆脱不了人间的苦恼,深感世间无常,于是就企图通过出家、苦行、悟道、说法、入灭示寂,以消灭烦恼,追求永生的菩提。尽管如此,他们的出家或欲图遁入空门,并非他们经过修炼有了佛性,只不过是有意无意顺从了当时的社会风俗。毋宁说,他们的行为更具有强烈的人性。《红楼梦》的主旨是"谈论人情的真实",贾宝玉是由于爱情被封建

① 村田升:《〈源氏物语〉的佛教美学》,《〈源氏物语〉的探索》第一辑,第257-280页。

② 家永三郎:《日本文化史》,第92页,岩波书店1970年版。

势力毁灭之后才出家的,实际上是对禁欲主义的抗拒。《源氏物语》的题旨是'谈论人性的真实,完全尊重人的主体感情,源氏的自然感情受到打击之后，才欲图出家遁世的。实际上是对主情主义的赞颂。它们在这一设计上都颇有异曲同工之妙。但是,这两个人物的性格特征不同,导致他们出家的行为模式也不尽相同。贾宝玉和源氏虽然都是在尘世生活和遁世理想之间徘徊,但贾宝玉的出家是立足于来世,而源氏是立足于现世的，他的企图遁世完全是停留在观念上。这样就决定他们的最终行动结果迥异。

《红楼梦》以贾宝玉出家为结束,他在灵魂归宿问题上是相信佛道的,他的'随风化了''化灰化烟'的思想,接近了佛门思想。他对林黛玉坦诚":你死了,我做和尚。"当林黛玉写下著名的《葬花词》":一年三百六十日,风刀霜剑严相逼。明媚鲜妍能几时,一朝漂泊难寻觅。……试看春残花渐落,便是红颜老死时,——一朝春尽红颜老,花落人亡两不知。"最后,"焚稿断痴情";"魂归离恨天"。宝玉实践了对林黛玉的誓言,祭黛玉之后,将几部向来得意的佛道的书,如《参同契》、《五灯会元》等搬出来说道":如今才明白过来,这些书都算不得什么。我还要一火焚之,方为于净",之后他口中吟道":内典语中无佛性,金丹法外有仙丹。"于是便重游幻境,解悟因果,赴考失踪,最后他在雪影里,光头赤足披大红毡斗篷,随僧道飘然而去。曹雪芹这样处理，目的在于说明贾宝玉在现实面前最终没有也不可能找到出路，只能以遁世来表示自己与现世决绝。这是与佛教以现世一切都是虚幻不实,而追求彼岸、来世的"真实"思想相契合的。当然，贾宝玉悟佛是有限度的。悟佛要断绝七情六欲,而贾宝玉悟佛始终离不开'情",即他没有接受佛教的寡欲思想,否则他不会'悟禅亦由情",还大胆地

对林黛玉说过‘睡里梦里也忘不了你”。

《源氏物语》写了源氏他们在爱情生活上,或在爱情与政治生活上遭到了挫折,摆脱不了人间的苦恼,于是就企图通过出家悟道,入灭示寂,以消灭烦恼。紫式部也确实写了不少人物出家，但对主人公源氏和紫姬的出家则是另一种结局。源氏出家思想早已有之,父皇桐壶驾崩后,他遇到了苦难,就开始流露出家的念头,接着他与继母藤壶发生乱伦关系、流放须磨,以及发生三公主与柏木私通事件等等之后,就围绕无常感而产生了此岸与彼岸的对立思想，产生了出家的愿望。而他的这种出家愿望总是在失意的时候涌现的。

不过,源氏有出家愿望的同时,又有阻挠他实现这种愿望的羁绊。最明显的例子是源氏的爱妻紫姬病重，恳求他与她一起出家,源氏却又忧心忡忡,优柔寡断,担心两人出家后,夫妻离居异地,实甚难舍,如果这样,则道心惑乱,终未应允。在紫姬方面来看,尽管她赞仰佛道,愿望出家,但在源氏支配着她的爱情生活的情况下，她也选择了与佛道相对立的爱情世界,最终未能如愿出家,在源氏的爱情拥抱中死去。源氏更觉人生于世,实甚无聊,痛感人世苦厄,慨叹身不随心,又一次欲削发为僧。随着年龄的增长，他的无常感更趋成熟。但知无常并非就悟道,他还是留恋现世,留恋现实的荣华。所以他经常想念‘下决心出家”,撒手遁入空门。可是转念想到他身边的家室,想到自己的‘年华鼎盛,官位尊荣”,又自觉‘真是道心不坚”,甚至想到要“待皇太子长大成人,确保储位”,他才‘可以安心修道”,所以他终不能抛弃尘世,毅然出家。总之,在爱欲、荣华与佛教教义的猛烈撞击中,他对出家踌躇不决。紫式部为了与全书的主题思想相呼应,写到源氏从须磨复出,官至太政大臣,独揽朝纲,享尽荣华时,让他痛切地感到‘盛极必

衰 ”的无常之理,于是她这样描写道:

> 源氏流放须磨、明石归京后，升至内大臣，深感当朝在全盛之世，由于他的遭遇，还是痛感人世之无常。他思虑“等到冷泉帝年事稍长之后,自己定当撒手遁入空门。他想 试着古人前例,凡年华鼎盛,官位尊荣,出人头地之人，大都不能长享富贵，我在当代尊荣已属过分，全靠中间惨遭灾祸，沦落多时，故得长生至今。今后倘再留恋高位,难保寿命不永,倒不如入寺掩关,勤修佛法,既可为后世增福，又可使今生消灾延寿。

这些例子说明源氏虽曾产生过出家念头，但在他内心培植起来的无常观和出家意志,是出于爱情的纠葛,乃至暗示还有政治纠纷原因,还有延寿治病的原因,并非出于纯粹的佛悟和纯粹追求菩提。这样就大大地妨碍了源氏的道心。紫式部最后只用暗示的手法写到源氏‘ 遁世之期,渐渐迫近 ”,只好以“ 云隐 ”这种形式暗示源氏生命的终结。他的出家问题也就没有下文了。事实上紫式部笔下的源氏最终并没有出家，也不可能出家，因为源氏的无常观是与现世荣华富贵等现实场紧密联系的。他的出家问题存在不可克服的矛盾。

如果源氏要追求彼岸和来世的世界，那么他就必须彻底否定此岸与现世的世界，但源氏从来没有否定此岸与现世。具体地说,他的无常感虽曾使他倾心过来世的事,但他却留恋爱欲与荣华,没有力量走到否定现世的一步。可以说,源氏的出家意志是基于现世的想念，不同于贾宝玉基于来世的谛念，这就决定他未能够决然地抛弃现世的爱欲和一切荣华富贵。由此可见，源氏的现世欲念与来世的谛念是矛盾的。这是由

于他对现世爱的迷恋和对荣华的依恋，他内心的苦恼和不安与现世的愉悦和满足交错，构成源氏的生的态势。因此源氏决心出家的意图,并非根据纯粹佛道心来安排,出家只不过是他所表达的一种意志而已。应该说，源氏的精神更多的是受到神道现实本位和光明信仰的支配,崇拜神道的此岸思想,即不断绝烦恼,净化烦恼,烦恼即菩提。当然,佛教哲理的烦恼与菩提也是同一目的的"凡圣一如,善恶不二",这是如来出世的本意。这一点,紫式部在萤卷中有明确的论述:"菩提与烦恼的差别，犹如小说中的善人与恶人的差别，所以无论何事,从善的方面来说,都是空洞无益的吧。"这是紫式部塑造源氏这个人物的理论基础。在她的笔下，源氏是竭力调和现实的烦恼和理想的菩提,而追求"净土十乐""圣众来迎乐",这就成为源氏的人格圈。

此时期,日本化了的佛教来世思想不是很完整的,它也和神道一样,强调神和佛都是现世和幽界的存在者,负责镇护国家和人民,与现实和政治牵连在一起,最后走向"神佛一体"的道路。紫式部正是受到神道和这种日本化了的佛道现世主义的影响，把现世生活放在第一位。她塑造的源氏及有关人物追求或执著现实的生活,包括爱情与荣华,而不太憧憬死后世界。还有一例,朱雀天皇经历此番人生,年老多病,终于决心皈依佛法,削发为僧,但他内心还是充满着矛盾。朱雀天皇赋诗赠紫姬曰:"欲出红尘心未绝,入山道上有魔障。"紫姬答诗曰:"尚有尘缘难断绝,莫离人世入空门。"从这赠答诗中可以看出他们在尘世生活与遁世理想之间的彷徨，在儒佛和神道之间出人,这明显地说明他们迷恋于现世,对红尘心未绝。没有力量走到否定此岸与现世的一步。这与《红楼梦》所表现的追求来世，憧憬死后世界的出家思想是迥然不同的。围绕无

常感而产生了此岸与彼岸的对立思想,深感‘人世无常”、“因果报应”,而产生出家的念头,但最终源氏仍然追求现世的荣华。

（二）宿命、因果和救济的比较

佛教的宿命思想是基于三世因果的教义，即前世的因缘和现世、来世的果报。佛教对于性爱是实行绝对禁欲主义的，它认为男女情爱是前世的‘罪孽’造成现世的果报。曹雪芹和紫式部虽然都是把主人公的爱情命运归结为前生命定，宣扬了因果报应和宿命思想,但是佛教理念在《红楼梦》中占了很大的位置,而《源氏物语》则以神道思想为主体,在作为人的“救济”方面是与佛道相通的。但它不像佛教那样舍弃人的情欲,相反它尊重人的自然情欲,对男女情事是肯定的、同情的，乃至赞赏的。这样确保了这两部小说的主题性格，虽然都是在宿命、因果和救济中寻求主题,但表现在贾宝玉和源氏的爱情问题上，以及表现在平安王朝和清王朝整个贵族社会及其文化上是存在差异性的。

众所周知,《红楼梦》是以梦开始又以梦终结,象征人生如梦幻,展开贾府内的缠绵爱情和荣华生活,最后走向衰败的故事。结局一切皆空,而且在第五回‘贾宝玉神游太虚境’就做了这样的预示。比如警幻仙演《红楼梦》十二曲中的所谓‘喜荣华正好,恨无常又到。眼睁睁,把万事全抛。”(《恨无常》)所谓‘终久是云散高唐,水涸湘江。这是尘寰中消长数应当,何必枉悲伤?”(《乐中悲》)所谓‘叹芳魂艳魄,一载荡悠悠。”(《喜冤家》)“这正是,昨贫今富人劳碌,春荣秋谢花折磨。似这般，生关死劫谁能躲?”(《虚花悟》)还有所谓‘生前心已碎,死后性空灵”;“一场欢喜忽悲辛。叹人世,终难定!”(《聪明累》)以及

“宿孽总因情!”(《好事终》)等等,都充分表露了曹雪芹对贾宝玉、林黛玉命运的理解,以及预示他们宿命的归结。这种宿命的观点最集中表现在最后一曲《飞鸟各投林》里:“为官的家业雕零,富贵的金银散尽。有恩的死里逃生,无情的分明报应。欠命的命已还,欠泪的泪已尽。冤冤相报实非轻,分离聚合皆前定。欲知命短问前生,老来富贵也真侥幸。看破的遁入空门,痴迷的枉送了性命。好一似食尽鸟投林,落了片白茫茫大地真干净。”它不仅艺术地概括了故事的走向和人物的境界,而且最鲜明地表现了作家赋予主人公们的悲观的宿命性格,以及充满了“一切皆空”的思想。这种虚无、悲观和宿命的思想,与佛道的“空无观”有着直接的联系。曹雪芹以此为引子,使宝玉和黛玉、宝钗的爱情冲突始终贯彻了“金玉良缘”的天命论或宿命观。而且伴随着他们三角关系的悲剧性格的发展,这一佛道思想就更浓重地交织在现实矛盾中表现出来。

《源氏物语》在这一点上更加突出,比如源氏营造的二条院、六条院的景象与贾府十分相似,但它更突现了源氏面对此衰败结局所表现的宿命与无常。源氏从 18 岁听了僧都讲述人世无常之理,以及来世果报之事,就开始为此而忧愁苦恼,何况来世,不知受何等残酷果报。于是,就欲模仿僧都入山修道,然而一见紫姬的面影,历历在心,恋恋不忘,又不为来世恶报所困扰。所以在须磨卷, 27 岁的源氏流放之前,对其岳父左大臣说:“无论如此或如彼,尽是前世果报。推究其源,不外咎由自取。”对紫姬说:“我今生虽未犯过,但前世必有恶业,故尔旨此报应。”他老来孤寂无聊,总结自己的一生,在幻觉中感叹佛赋予他的命运,是要他“感悟人生无常,世途多苦之理”。柏木也是如此,他与源氏之妃三公主私通事件暴露以后,深感自己的罪孽是前世报应,现世受到惩罚。于是他欲出家奉佛,

为后世修福,但他却又仍然迷恋三公主,赠诗曰“:身经火化烟长在,必被情迷爱永存。”因此,紫式部在书中前四十一回,以源氏、藤壶私通事件,以及作为因果报应的柏木、三公主私通事件为纵轴,主要描写源氏的恋爱与荣华生活,与神道的现世观密切相连,他的宿命不限于男女的宿缘,还意味着与社会地位的荣辱相关。

后十回作为果报,以匂亲王、薰君和浮舟的爱情纠葛为横轴而展开,向佛教倾斜,对现世的价值产生动摇,甚至厌离现世。这些有关事件的产生，都由源氏前世孽障在现世受到了意外的惩罚。源氏在前世果报面前，不仅乞求死后救济以减轻或消除一些孽障,同时更强调宿命,从本质上并不认为这是现世的‘罪孽”,所以他又企盼神明判是非,在现世取得个公道。比如,源氏认为自己被流放须磨是莫须有的罪名,左大臣也认为源氏蒙受“不白之冤”。所以源氏从未做过深刻的反省。为此,紫式部引进佛教,首先是祈愿佛对现世的冥助,即祈祷消除现世的不安,谋求现世生活的安稳,其次才是宣扬佛教的罪孽和宿世等理念。这正反映了源氏的性格，与其出家的意志基于现世的理念是相呼应的。所以，他将现世寄托于神道,在流放途中,对神膜拜,向神告别时吟道“:身离浊世浮名在,一任神明判是非”,祈求在现世取得个公道。

因此，紫式部所写的源氏虽然常常惧于自己的行为遭报应，但为了爱情和荣华，却不计较为现世的享乐付出的代价，其苦恼相与荣华是相即不离的,是苦恼即荣华,有苦必有乐的因果关系。他的宿命放在现世的果，并非在于前世的因。总之,它与现世是相连的,其独自的个性是企求现世的救济。贾宝玉的宿命则不同,贾宝玉对权势与荣华已经失去兴趣,入道精神比较彻底,其宿命的佛教思想是彻底的。两者相比,源氏

的一生是从苦闷→反省→更大的苦闷的不断循环，不断扩大和深化，然后才引进果报的道理。事实上，源氏不是遁世者，而是一个追求现世的善恶交织的人物，而这种性格在贾宝玉身上则很难找到。

总的来说，《源氏物语》或多或少地宣扬男女情爱是前世的"罪孽"造成现世的因果报应和宿命，但这种佛教文学思想，不占很大的位置。相反它是以神道现世观为主体，虽然作为人的"救济"方面，与佛道是相通的，但它不像佛教文学那样舍弃人的情欲而成为超人的理念的东西。也就是说，《源氏物语》的第一义是确立人的性格，即尊重人的自然情欲，对男女情事是肯定的、同情的，乃至是赞赏的。所以《源氏物语》描写源氏与众多女性的情爱的结局，多少都带有因果报应的意味。比如前四十一回，以源氏、藤壶乱伦事件，以及作为因果报应的柏木、三公主乱伦事件为纵轴，其所表现的宿命，不限于男女的宿缘，还意味着与社会地位的荣辱相关。后十回作为果报，以薰君、浮舟的乱伦事件为横轴而展开，向佛教倾斜，对现世的价值产生动摇，甚至厌离现世。这些有关事件的产生，都由源氏前世孽障在现世受到了意外的惩罚。但在果报面前，更强调宿命，从本质上并不认为这是现世的"罪孽"，所以他又企盼神明判是非，在现世取得个公道。可以说，《源氏物语》所表现的佛教因果思想，与《红楼梦》所表现的佛教因果思想，存在微妙的差异。

(三)心性的比较

佛道文化观念在文学上影响最大的莫过于心性学说，即运用于文学就是心理理论。换句话说，佛道的心性学说对文学的发展有着独特的贡献，对文学创作发挥着主观创造性的

作用。

按佛道学说的解释,心性与三境,即物境、情境、意境相连。物境者,触物于心用思而得形似;情境者,用思而漂得其情;意境者,思之于心而得其真。曹雪芹和紫式部正是立足于本国文化传统,有所选择、有所侧重地将佛道的心性学说运用于《红楼梦》和《源氏物语》。它们在物与心、情与心、意与心中,以心为主。其共同点是:(1)都强调"心生而言立",发挥了文学的主观性的创造。(2)"以心而求情","以心而求意",言心与言情意结合,抒发内心的体验,以及喜怒哀乐的感情。用一句话来说,这两部作品之所以写出了真事物和真感情,都是与心性紧密相连的。但是,不能不看到另一端的性质,即它们又处在完全不同的心位。

《红楼梦》的贾宝玉、林黛玉的爱情关系也好,贾宝玉为了得道也好,是完全靠内心体验去感觉,即完全凭直觉的内在体验,这是一种意会的心理经验。从贾宝玉和林黛玉二人"论心"、二玉的心事到二玉倾心诉腑,都是通过心识,即心心相通来抒发彼此含蓄而丰富的感情,促使他们两人的感情从内含到外露,从隐蔽到公开,不断得到深化,达到了以心求境、心与境统一的新高度。由于他们的爱情是从心识中得到升华,也就表现得更加真挚、炽烈和深沉。但他们同时受到儒学理性主义的影响,在贯彻心性说时,又让心包含了理。心不仅停留在表现感情和内面性上,而且自始至终反映了反对封建主义和外面性的内容,使心与理浑然一体,达到心即理的程度。

《源氏物语》更多的是重心性,趋于主情主义和非理性主义。可以说,完全重心,在以心为本原的基础上,将心与情统一,而几乎无视理的作用。具体地说,紫式部在叙事叙情中,带着浓重的心性气息,在人物的人生短暂的无常感的基础上,

让人物的感情染上哀的色彩。比如她描写的源氏在众多女性的情爱中,追求心的表现自由,以心传心,达到内心的哀的感悟,产生一种自然的哀,即基于神道自然本性的日本式的感情的原型——物哀。这一物哀的文学思想和美学理念，正是紫式部在佛教的心性说和神道的自然本位说的结合点上创造出来的。这一物哀文学精神具有丰富的内容，它加深了艺术表现的技巧,成为《源氏物语》的基本特征之一,也是《源氏物语》之所以具有日本特质而异于《红楼梦》的根本原因。《源氏物语》与中国文学接受佛教文学思想的影响,在这一点上显示出最明显的差异。

在这里，不妨将紫式部的物哀文学观放在儒佛文学思想和神道思想的交汇点上来考察。紫式部创作《源氏物语》是采取以神道的' 真实 '为基础的观照态度,对文学进行反省。同时还深深地渗透佛学思想,以佛教的' 方便 '作为旨趣,感悟佛的慈悲心,并以此佛心的寂静来揭示人心的真实。所以《源氏物语》的人物陷入苦海进行反省时,都是达到' 善恶不二 '' 菩提即烦恼 '。也就是说,善包含了恶,美包含了丑,从丑恶中发现善美,发现人性的真实。在紫式部看来,物哀就存在两者的调和中。而在中国文学中,善与恶、美与丑是绝对对立,很难寻找到调和点的。应该说，紫式部在佛道中发现了心性及其潜在深沉的哀,这就是她在文艺上对佛学思想的主要思考,增加文学上的感动性。

可以说,《源氏物语》以物哀作为中枢,作为美的感动的主潮。它所表现比前代作品所表现的哀具有更为深刻的内容，哀的美的感动是在' 知物哀 '的基础上产生的,表达了对人生世相的喜怒哀乐的感情,以及对妇女的同情哀感。可以说,紫式部在塑造源氏及其有关的妇女形象时，凝练了所有艺术技

巧，对物哀做了最出色的表现。她的物哀表现了人的真实感动，在人性的调和世界中发现美和创造美。

如上章所述，紫式部的哀，是以悲哀与同情作为主体的。他在使用‘ 哀 ’的同时，也使用‘ 物哀 ”，使感动的对象更为明确，以便能完整、纯正而精确地表达日本文学中哀的真实感动。这个‘ 物 ’是感动的文学素材，创作始终是以‘ 物 ’为基础，写触物的感动之心、感动之情。其物哀的感动形态有悲哀的、感伤的、可怜的，也有怜悯的、同情的、壮美的，也就是喜怒哀乐诸相。但是，它是把哀和物哀定在中正的刻度位置上，以调和的形式表现出来的。从《源氏物语》的哀和物哀的结构来看，大致可以分为三个层次。第一个层次是对人的感动，以男女恋情的哀感最为突出。第二个层次是对世相的感动，贯串在对人情世态包括作者所说的‘ 天下大事 ’的咏叹上。第三个层次是对自然的感动，尤其是季节带来的无常感，即对自然美的动心。紫式部为挖掘这三个层次的物哀之心，竭力统制感情和理性，志在调和艺术与理想之隔。比如，写源氏与藤壶事件在艺术上前所未有地着力于心理描写，以发现人的深层的感情和人性自然的真实，因此她强调艺术的根底就是知物哀，这是以知人性为根本的。用作者的话来说，物哀就是‘ 鉴定人心 ”，就是艺术上要求人的真实的感动，人性本质的真实性。根据本居宣长解释，物哀是人的一种自然感情，同时又是一种唯美的感动，超越了是非善恶。源氏之知物哀即是如此。

可以说，物哀是神道和佛道融合的产物，因为一方面，它汲取了佛道的心性说，调动了佛道的‘ 皆心所作 ”‘ 心生则种种法生 ” 的心的创造功能，佛教悲观的宿命伴随着悲哀的情绪，进一步深化了物哀；另一方面，它是以神道的‘ 现实本位 ”和‘ 自然真实 ’作为根底，追求现世的‘ 自身之真 ”。这似乎是

矛盾的,其实这正是这部小说的独特的命运。物哀的本质,以佛道思想为表,为客体;以本土神道思想为里,为主体。实际上,《源氏物语》是古典写实的‘真实性’和古典浪漫的‘物哀性”的结合达到完美的境地。

从《红楼梦》和《源氏物语》的异同的比较中,似乎可以这样认为(一)物哀是在儒与神道在对立中,经过长期历史的洗练,彼此逐渐融合,形成独自的审美观念,又逐渐形成浪漫的物哀文学思潮。(二)它接受外来儒佛文学思想的影响,只是作为一种补充,成为促进物哀发展的诸因素之一,深深地根植在日本民族的文化土壤中,这是有其自身的传统的。《源氏物语》正是以浪漫的‘物哀’与写实的‘真实’汇流的产物。它以鲜明的特色而立于世界文学之林，闪烁出日本民族文学传统的灿烂光辉。

第四节　结语 中日文化融合的先范

《源氏物语》是在日本文化‘汉风化’的文化背景下产生的。因此,《源氏物语》的问世,是由本土文化和文学的自发生成，还是接受中国文化和文学的影响才产生，就成为一个问题。在中日两国‘源学’研究中,就存在‘纯粹自发论’和‘纯粹影响论’两种对立的观点。我们从日本文学史的发展角度,在上章论述了紫式部在《源氏物语》中对日本传统的继承和再创造,并确立日本古代的‘物哀’文学观、美学观。这是《源氏物语》诞生的根基。本章论说《源氏物语》的接受中国文化、文学的影响,就滋润了它诞生的根。可以说,没有中国文化和文学的影响,就没有现在这样模样的《源氏物语》。但这样说还不

全面,它更多的是遥承上古的歌谣、万叶古歌、物语文学《竹取物语》,近继神乐曲、催马乐、《古今和歌集》、《古今和歌六帖》、《后撰和歌集》和《伊势物语》、《宇津保物语》、《落洼物语》,乃至学习同时代的《枕草子》、《拾遗和歌集》,不仅受容了它们的某些文学理念、文学意象,而且还活用了它们的某些修辞和素材,其活用本土的文化、文学之古典,要比活用中国文化、文学多得多。据日本学者根据现存的平安时代后期藤原尹行的《源氏物语》最早注释书《源氏释》统计引用和汉典籍全部共计 488 项,其中和歌 360 项、汉诗文 49 项、故事 19 项、佛典 13 项①。就以活用《古今和歌集》与白居易诗来比,前者比后者的引用活用量大得多。所以认为对白居易诗的引用"俯拾皆是",似乎白诗对《源氏物语》起了决定性的作用,这种论点是有无视《源氏物语》产生的整个大文化环境之嫌,只看见其外在繁茂的枝叶,而没有看到它深深扎在土壤里的根。这是有违科学的客观性的。因此,中国文化、文学对《源氏物语》的影响是相对的,并不起决定性的作用,还应该强调一句:没有对日本文化和文学传统的继承和创新,没有独创'物哀'为主体的美学观,没有紫式部本人的丰厚的生活体验和素材积累,也就根本上没有《源氏物语》。"源学论"中的'纯粹自发论'或"纯粹影响论"似乎都存在着偏颇性。尤其是只静止地一个视角地以《源氏物语》与白居易进行比较研究——尽管这部分研究很重要,但是不全面,不能成为一个真正'宏阔的大宇宙"。如果真要发现一个"宏阔的大宇宙",就似应将《源氏物语》放在整个古代日本文学的史的动态中,放在紫式部对日本传统的继承与创新,以及对中国文化、文学的吸纳与消化中,进行

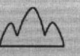
① 川口久雄:《平安朝日本汉文学的研究》(中),第 676 页,明治书院 1982 年版。

分析与研究，做出属于自己的结论。

实际上,《源氏物语》无论采用外来的中国古典文学素材与本土的传统文学理念的结合，还是汲取外来的中国古典文学理念与本土的固有文学素材的结合，也都不是简单的嫁接，而是复杂的化合。是以日本民族的传统文化为主体，以中国文化为催化剂,在彼此化合的过程中促其变形变质,这就是通常所说的“日本化”。它达到了“你中有我,我中有你,以我为主”的天衣无缝的融合境地。因而它吸收中国文化,是按照日本式的思考方法，更多的开拓自己传统的艺术表现的空间。如果说,菅原道真总结日本学习中国文化、文学的历史经验和教训,在理论上提出了“和魂汉才”,那么紫式部则在《源氏物语》的创作实践上成功地实现了“和魂汉才”。似应该说,《源氏物语》是以日本传统为根基的古代中日文化和文学交流交融的结晶,不是“纯粹自发论”,也不是“纯粹影响论”,而是“融合论”,是中日文化、文学融合的先范。

紫式部在广阔的中日文化空间,高度洗练地创造了《源氏物语》的世界。它是日本文化、文学走向“和风化”的重要转折之一。这是历史的必然造成的。《源氏物语》超越时空,乃至日本以外的国家和地域，影响至今。这一段日本文学发展的历史经验证明,文学的发展首先是立足于本民族、本地域的文化传统,这是民族文学之美的根源。离开这一点,就很难确立民族文学的价值。然而,本民族、本地域的文学,又存在与他民族、他地域的文学的交叉关系,它是与不同民族和不同地域的文学交流会合而创造出来的，自然具有超越民族和地域的生命力。也就是说，优秀的文学不仅在本民族和本地域内生成和发展，而且往往还要吸收世界其他的民族和地域的文学精华，在两者的互相交错中碰撞和融合才能呈现出异彩。

第十三章 和汉文学并存与和歌再昌盛



和汉诗歌并存的朗咏集——汉诗文精粹的双璧——歌谣隆盛与《梁尘秘抄》——八代集规范化与西行《山家集》

第一节　和汉诗歌并存的朗咏集

日本的汉文学在日本的流行,据平安时代中期,即 10 世纪中叶大江匡房在《诗境记》(1111)载"我朝(汉文学)起于弘仁、承和(810~847),盛于贞观、延喜(859~922),中兴于承平、天历(931~956),再昌于长保、宽弘(999~1011)",记述了 200 年间日本汉文学起伏消长的发展轨迹。再昌之后,于平安时代中后期,即 11 世纪以来,出现一个反拨以汉诗为主体的'和汉并存'的文学风潮。当时已流行的诗会、歌会并举,屏风诗(歌)、屏风画兼重之风更为昌盛,'和汉兼才'的人才辈出,先有菅原道真、纪长谷雄、醍醐天皇、凡河内躬恒,后有村上天皇、源顺、藤原为时、藤原公任等,他们努力重新调整和汉

文学的关系。此时'和与汉乃'风骚之道'——本朝文学之车的两轮也'"①。11 世纪初期,以清少纳言的《枕草子》和紫式部的《源氏物语》为代表的女性和文文学流行后,进一步推动日本文学"和风化",加速了取代"汉风化"的进程。从平安时代中后期即 11 世纪初中叶到 12 世纪,日本汉文学走向解体过程中,和歌与汉诗迅速接近与融合,和汉文学交流发生了根本性的变化。这成为日本文学史的一个独特的现象，在世界文学史上是不多见的。

在这种背景下,诞生了藤原公任的《和汉朗咏集》、藤原基俊的《新撰朗咏集》两部重要的和汉并存的诗歌集,藤原明衡的《本朝文粹》、大江匡房等的《本朝续文粹》两部汉文精粹集,以及歌谣集《梁尘秘抄》的问世,八代歌集的出现使和歌走向规范化,迎来了一个和汉文学并存交融期,与《源氏物语》的诞生一起，成为日本古代文学完成日本化的重要转折。

《和汉朗咏集》(约 1013)亦称《和汉朗咏抄》或《倭汉朗咏抄》,简称《和汉抄》或《倭汉抄》。据释信阿《〈和汉抄〉注释本》的序称:"倭者本朝也,本朝以歌述其怀。汉者唐家也,唐家以诗言彼志。此诗歌之咏,有秀逸则人皆诵之,故曰朗咏。"因此,顾名思义,本集收入和歌、日本汉诗文和中国汉诗文等三类形态适合于朗咏者的精粹。所谓"朗咏"是配曲而咏之。也有一说:"朗咏"者,即民谣。编撰者是当时的著名歌论学家藤原公任,因此其编选标准甚为严格,较好地反映出那个时代这三种文学形态并存与融合的发展总趋势。此前虽然也出现过类似和汉诗歌混杂的形式,比如以汉诗句题咏和歌的《句题和歌》,以及和歌附添汉诗的《新撰万叶集》,但它们都以和歌为

①《九、十世纪的文学》,《岩波讲座·日本文学史》(第 2 卷),第 155 页,岩波书店 1996 年版。

主,汉诗不多,且不如《和汉朗咏集》更具权威性。像《和汉朗咏集》如此大规模地使和汉的秀歌佳句并存于一集，乃是此类和汉诗歌并集之滥觞。

全集分上、下两卷。上卷为春、夏、秋、冬类,又按四季风物分细目,以岁时为先、风物为后排列,下设诸多细目;下卷为杂类,分天象,比如风、云、晴、晓;草木鸟兽,比如松、竹、草、鹤、猿等,还有各种杂细目,比如述怀、庆贺、佛事、旅次,最后置恋、无常、白三细目等。收入这三种形态的和汉诗歌，多选自《万叶集》、《千载佳句》、《本朝佳句》、《古今和歌集》、《古今和歌六帖》、《后撰和歌集》、《拾遗和歌集》等,尤其是汉诗秀句集《千载佳句》占其选诗总数的 2/3 。诗歌数以和歌和日本汉诗居多,分别占 216 首和 354 首,两者共 570 首;中国汉诗则为 234 首。也就是说,总数 804 首中,本土的诗歌约占 2/3 ,居多数。

从作者方面来说,和歌以纪贯之居多,共 26 首,其次是凡河内躬恒、柿本人麻吕、平兼盛、山部赤人、素性法师、壬生忠岑等;日本汉诗以菅原文时、菅原道真居多,分别是 44 首和 38 首，其次是大江朝纲、源顺等；中国汉诗以白居易占绝对多数，共 139 首,其次是元稹 11 首、许浑 10 首,中国诗人入选者凡 30 人。此外还有若干诗文摘句，即从长篇的诗赋文章中摘一联诗句，或摘四六对偶文句。其用意如菅原道真所言：“引经传以发睿情,抽章句以催文思”(《菅家文草》),这是源于中国“抽章句”的传统。

据家永三郎的《上代倭绘全史》载:“藤原能通令画师良亲绘制二百帖屏风画,其中《和汉抄屏风》中间画水为界,上画唐绘,下画倭绘,并在唐绘、倭绘上分别书写《和汉抄》的诗文与和歌,相互照应。”内中抄诗句 35 首,和歌 27 首。由谁人书

写,说法不一,有一说是藤原公任抄写者。

从以上情况可以看出,当时不仅在文学方面,而且在绘画文艺方面都存在着和汉并存融合的局面。编纂的方法，以相同诗题、相同意趣或相同故事来配置,多首乃至十余首的汉诗配一首或二三首和歌,也有汉诗、和歌的配置相等的。

相同诗题的“春夜”:

(中国汉诗)

背烛共怜深夜月　踏花同惜少年春(白居易《春夜与卢回周谅花阳观同居》)

(和歌)

春夜昏暗色难辨　但闻梅花阵阵香(凡河内躬恒《春夜梅花》)

这组是一首中国汉诗配一首和歌的形式,两者相比,有类同性,比如同是春夜,月深昏暗;又有异质性,在这种情景下,白诗是“同惜少年春”,似有对人生的感叹;而躬恒歌则只顾眷恋梅花犹存的色香,纯粹是表达对自然的感受性,这里就存在着中日诗歌审美价值取向的差异性。

相同意趣的“秋晚”:

(中国汉诗)

相思夕上松台立　蛩思蝉声满耳秋（白居易《题李十一东亭》)

(日本汉诗)

望山幽月犹藏影　听砌飞泉转倍声（菅原文时《法轮寺》)

(和歌)秋日黄昏小仓山　芒草隐现山麓间(佚名《新古今

和歌集》秋上)

这是一首中国汉诗配各一首日本汉诗、和歌,都是写了秋日的山川草虫的景致,其闲适精神是相通的,中日诗人、歌人通过不同的秋的物象，直率地托出了自己的闲寂之心。

相同故事的“王昭君”:

（中国汉诗）

愁苦辛勤憔悴尽　如今却似画图中（白居易《王昭君》）

（日本汉诗）

身化早为胡朽骨　家留空作汉荒门（纪长谷雄《王昭君》

翠黛红颜锦绣妆　泣导沙塞出家乡（江相公《王昭君》）

（和歌）

深山未闻杜鹃鸣　惟独听闻鸟泣声（藤原实方《拾遗和歌集》杂春）

这组是以王昭君出塞为题，配置中国汉诗 1 首、日本汉诗 7 首、和歌 1 首,共 9 首,今只选出其中 4 首,中日汉诗直接抒发了王昭君出塞远嫁他乡的万斛愁绪,表达了深切的同情,和歌可能没有直接吟颂王昭君的题材，之所以选编了藤原实方这首左迁他乡满怀愁情的和歌，据传藤原实方与权大纳言藤原行成不和,行成行斥他无知和愚昧,他当着一条天皇将行成的戴冠扔在殿上,触怒天皇,遂令左迁陆奥守,最后客死他乡。大概其离开京城后的乡愁与王昭君的乡愁是相通的缘故，在没有吟咏相同故事的和歌的情况下求其次而选之吧。

在这《和汉朗咏集》下卷中,最后置“恋、无常、白”三细目，很有情趣和特色,举例如下：

“恋”细目：

（中国汉诗）

行宫见月伤心色　夜雨闻猿断肠声（白居易《长恨歌》）

（日本汉诗）

南翔北向　难付寒温于秋鸿

东出西流　只寄瞻望于晓月（江相公《清慎公报吴越王书》）

（和歌）

君道今宵来相会　望断秋月愿未遂（素性法师《恋》）

这组以“恋”为题的汉诗、和歌共收 12 首，内含中国汉诗 5 首、日本汉诗 4 首，和歌 3 首。它们或以夜思难眠，或以寄月，或以托物等形式表达自己的恋情，而其恋之深切，令人恍如也置身于上举各诗歌所咏的“见月伤心色”、“瞻望于晓月”、“秋月已残未见来”的情态。这种感情，和汉是相通的，尤其是寄月托情的汉诗、和歌合计 5 首之多，就足以佐证。

“无常”细目：

（中国汉诗）

观身岸额离根草　论命江头不系舟（罗维《无常》）

（日本汉诗）

朝有红颜夸世路　暮为白骨朽郊原（义孝少将《中阴愿文》）

（和歌）

此身飘然何处在　恍如躬身揽月影（纪贯之）

这组组合平均，三类形态各选 3 首，共 9 首。这些汉诗与和歌对人生无论是乐还是哀，都是从生死轮回来寻思归宿，并在佛教无常与文学的虚妄的连接点上，展开宗教的心理和审美心理的交织，浸润着东方诗的神秘色彩。正如纪贯之所云：“此身飘然何处在，恍如躬身揽月影”，多浪漫，多富神秘色彩啊！

“白”细目：

（中国汉诗）

秦皇惊叹　燕丹之去日乌头

汉帝伤嗟　苏武之来时鹤发（佚名《白赋》）

（日本汉诗）

银河澄良素秋天　又见林园白露圆（源顺《白顺》）

（和歌）

童颜鹤发一老翁　　雪夜月下折白梅（无署名，传公任作《无题》）

对于编撰者独具匠心地设计“恋、无常、白”的意图，日本学者有诸多解说，举其二例：一是柿村重松在《〈倭汉朗咏集〉考证》中写道：“进及无常，率之以白，暗似寓佛家的所谓诸行无常，色即是空之理”；一是山田孝雄在《岩波讲座·倭汉朗咏集》中解说：“这恐怕不仅是仿天台教理的虚（恋）、空（无常）、中（白）三谛，其实最后归着于‘白’，这‘白’是寓赞美白氏之意，以此结束全部吧。”① 这些见解恐怕不无道理吧。尤其是传说最后一首和歌“白”是编撰者藤原公任所作，从其选白居

①久松潜一责编《增补新版·日本文学史》（中古），第 535 页，岩波书店 1981 年版。

易诗绝对的多来分析,"崇白说"就更有依据了。

从中国汉诗编选情况来看,主要依照日本的"诗述怀"的原则,收录闲适纤柔、多愁善感的诗居多,所以多选白居易、元稹、许浑的诗,尤以咏自然的诗最多。就是对于白居易的诗也是根据自己的爱好来选择,多取感伤诗而舍讽喻诗。李白、杜甫、韩愈、柳宗元的具有变革意识或批判意识的诗,则连一首也没有入集,编撰者很明显地是不认同"诗言志"的文学思想,有意识地淡化乃至抹去中国汉诗的批判精神。这反映出两国诗歌的价值观和审美观存在的差异性，同时也说明古代日本吸收中国文化和文学已开始采取适用于自己民族文化和文学的发展而有所取舍与扬弃，使之同化在自己的民族文学世界中。这是平安时代中晚期日本文对"和魂"自觉的表现之一。这种对"和魂"的自觉,对于日本文学的"本土化"即民族文学文艺乃至民族文化的发展都产生积极的影响。

藤原公任编撰《和汉朗咏集》,冠以"朗咏"二字,是他的首创。他的编撰态度:一是将和歌与汉诗并选,保持和汉诗歌的微妙平衡,将和歌提高到与汉诗平起平坐的同等地位;二是对中国汉诗文选择,喜辞句优美的典故,不以迄今流行的六朝初唐诗而以中晚唐的诗为主,以及对白易居诗文的尊崇,并有所选择；三是优选名家的秀歌佳句，而且音律优美宜于朗咏者，代表了当时汉诗、和歌的最高水平。从总体来说,选择标准摆脱迄今文学受中国的"诗言志"思想的影响,按照日本以"诗述怀"为本,重文学的洗练的感觉性、纤细的情绪性和风雅的审美价值取向来决定，并且同组的和汉诗歌具有一定的类比性。这与当时和汉文学趋于同化融合、日本文学"和风化"的大趋向是一致的。同时从《枕草子》、《紫式部日记》摘引的和歌、汉诗文，也成为本集编撰的参照系，可见编撰者所采录的佳句，

不仅是编撰者个人的爱好，而且紧紧地贴近当时宫廷贵族普遍追求的审美情趣和文化理想。

继之出现了藤原基俊（1060？～1142）的《新撰朗咏集》（1107～1123）。藤原基俊是歌人、汉诗人，右大臣藤原俊家之子，经常参加宫廷或上层贵族举办的歌会，歌风较保守，又怀才不遇，最后出家了结终生。他这部《新撰朗咏集》是仿效《和汉朗咏集》而编撰，它是现存仅有两部和汉朗咏集之一。分上、下两卷，上卷为春、夏、秋、冬类，下卷为杂类。其中日本汉诗或汉文摘句 412 首、和歌 203 首，计 615 首；中国汉诗、汉诗文摘句计 131 首，全集总数共 746 首。本土的诗歌大大多于外来的中国诗，而且中国诗也同样多选自《千载佳句》，选人白居易的诗句明显减少，仅占入集的中国汉诗总数的五成。和歌比例则增加，而且卷首就载入提倡“和魂汉才”的菅原道真的秀句，可见编撰者的独具匠心，这隐现了一种和歌的自觉精神，也反映了这个时期日本文学走向本土化的进程。

其他还有《拾遗朗咏》、《和汉拾遗朗咏》，现已散佚。直至近古镰仓中期即 13 世纪中叶，还编选平安时代以来问世的和汉诗歌秀作，也结集为《和汉兼作集》，江户时代即 18 世纪，还继续编选了《续后朗咏集》、《和汉联珠朗咏》等类似的和汉并存的诗歌集。同时和汉诗歌走向融合过程，也促进汉文与和文的融合，产生了一种新的文体——和汉混合体，其后的《方丈记》、《关东纪行》等随笔集，在文体方面，或者在和文中调和汉文的特色，或者在和文中巧妙地交织汉文调，形成简洁流丽的文章。这种影响及于《平家物语》、《保元物语》、《平治物语》、《太平记》等军记物语文学，甚至及于歌谣集《梁尘秘抄》。

可以说，《和汉朗咏集》、《新撰朗咏集》的问世，对于和汉诗歌乃至整个和汉文学的并存、融合产生积极的影响，对于当

时日本文学的走向起到了不可估量的历史性作用。但是它乘汉诗勃兴而产生，又随着汉诗的式微而走向衰落。

第二节 汉诗文精粹的双璧

平安时代后期,即 11 世纪后半叶至 12 世纪,在和汉文学并存,女性和文文学流行;"和风化"逐渐取代"汉风化"的同时,日本汉诗文也受到中国五代动乱、晚唐式微、文学颓废风潮的影响，随之渐次走向解体。江户时代儒学家林罗山之子鹫峰就这个过程做了这样的描述":白丽藻以下,意到句不到。其既衰矣。自无题诗以后,官家无文字。"(《本朝一人一首》)于是日本汉文学家藤原明衡、大江匡房为抢救将有失传之虞的日本汉文学,便将当时汉文学精华,分别类聚集成《本朝文粹》和《本朝续文粹》,成为平安王朝后期汉文精粹的双璧。

藤原明衡(989? ~1066),汉诗人、汉学家、歌人,曾任文章博士、东宫学士、大学头等职,是相承一条朝文运的、为数不多的重要学者之一。对当时流行的猿乐的学术研究也颇有造诣,著有《新猿乐记》,其他还著有《云州往来》、《本朝秀句》等。他的一些文章还散见于《江谈抄》、《河海抄》等。但官位低微,老后作诗慨叹自己的卑位":铨衡官冷绯衫旧,七十龄倾雪鬓寒。运命独虽惭赛剥,在翱未考涧中槃。"(《岁暮即事》)于是,他醉心学问,成为"文苑不堪送老愁"(《三月尽日惜春》);"为怜老后嗜诗肠"(《暮秋即事》),最后成就了自己。

《本朝文粹》(成书于平安时代后期,年代不详)是其留世的优秀汉文集。作为编撰者，明衡非常自豪，在本集中写道："抑一条院御宇之间,诸道盛兴,六籍遍弘。彼时文士,皆以早

世，习其旧风者，明衡独遗。”

这部《本朝文粹》获得了“网罗王朝的汉文学纪念碑式的遗产”的美誉[①]，是仿中国宋代姚铉编唐代优秀汉诗文总集《唐文粹》的名称而得此书名。全集14卷，附目录一卷。编纂标准按中国唐代的文学观念，将应用文章也列为文学而入集。分类主要参照中国昭明《文选》，共分赋（含杂诗）、诏敕、对策文、表状、奏状、论奏、书状、序、词、记、传、祭文等12大类；如果按文体分，则多达39细类，凡427首（篇），显示其诗赋文章的多样性。序类最多，分书序、诗序、和歌序，共占四卷，计156篇，占全文粹的1/3。其中诗序占绝大多数，计139篇。赋和杂诗一卷，48首，只占全文粹的1/10。原因可能此前已敕撰了三大汉诗文集《凌云集》、《文华秀丽集》、《经国集》。以上5卷，文学性较强。祭文类的文章不少，多以佛教为主题。但要说明的，一是细类中的记、传分类，《文选》中没有配列，是效《唐文粹》而设置的；二是愿文、讽诵文二分类，则是独自的东西。本文粹不仅在分类上主要参照《文选》，而且在编选篇目上也以《文选》来排比，就以赋类为例，菅原文时的《纤月赋》和源英明的同名赋《纤月赋》之与谢庄的《月赋》，纪长谷雄的《风中琴赋》之与嵇康的《琴赋》等，都是与汉赋同类相对应的。从这分类可以看出，虽类别驳杂，文体杂多，但重点突出，以汉诗文为中心，且注意“雅俗共赏”。它既重视汉诗文的鉴赏性，又具有可以给后世学习文章法提供重要参考资料的实用性。有不少诗文的美词丽句，还可以作朗咏和导唱，普及于民间。因此，这部产生在日本古代文学史的转型期的日本汉文粹，是有其重要的文学意义和价值的。

① 川口久雄《平安朝日本汉文学史研究》（下），第780页，明治书院1990版。

入集的作者共 69 人，是当时上溯嵯峨天皇的弘仁年间(810~823)以来 17 代 200 余年间的著名汉诗文家，其中收入诗文最多的作者依次是大江匡衡、大江朝纲、菅原文时、纪长谷雄、菅原道真、源顺等。但本文粹有意识地避免重复收入三大汉诗文集的作品,表明了编撰者要继这三大敕撰集之后,完成一部足以与它们媲美的私撰汉诗文总集,并发挥了“雅俗兼蓄”的独自风格。正如江户时代著名儒学家林罗山在《本刊〈本朝文粹〉序》中所评价的:“其所纂则上自弘仁,下至宽弘。200 余年,不乏代人。摭其英华,捃其精粹。”

本文粹中,源顺的汉诗文《无尾牛歌》是很有典型性的,他写道:

我有一牛尾已欠，人人嘲为无尾牛，本是野犊被狼啮，免彼狼口实有由。英灵疑是松精化，肥大曾非果下流，虽无一尾有五德，请我一一叩角讴。初食弱草粪共分,时不放以尾污鞅。其德一也。入园纵逢园夫怒,不可结着死牛头。牛入园中,园主以死牛头骨结着其尾,令走数里,此牛无所结着。其德二也。又入旷野群牛中,牧童远之不寻求。其德三也。黑牛背上白毛点,古贤验之遂得偷,君若擒奸兼督盗,何必以毛告定州。短尾犹为长久验,盗者终须为系囚。其德四也。家家儿女走车出,远向山寺近市楼,或投目归或隔夜,牛疲轮无主人愁，我牛无尾人不惜，人皆虽嘲我无忧。其德五也。无尾无尾汝听取,我未以汝耕田畴,又不东西为僦载,一僦载之无赁收,我心不是偏爱汝,家贫自忘农商谋,临老居官官俸薄,一两童仆不肯留。草青春不乘肥马，雪白冬难拥善裘，才得驾汝何忘苦，无尾无尾汝知不。明时用忠不用富，所以夙兴夜暂

休，愚忠若遇糠豆赡，数年汝功必将酬。

这篇汉诗文中对‘无尾牛’的描写，看似很‘卑俗’，但超越这种‘卑俗’，不难发现作者在滑稽和幽默的‘卑俗’中所隐喻的‘五德’之相，‘典雅’的‘五德’的诉求又含一定的讽喻和批判的意义，颇具大众的性格。因此，本文粹与当时的敕撰诗文集显著不同的是，少了些宫廷贵族性，多了些庶民文学的新因素。川口久雄指出，明衡编撰的文粹，是‘一种‘雅趣与俗味的交响’，在典雅的氛围中插入一种不协调音，恐怕也不难领会到它是一种既愉悦‘雅致’的精神，又乐于与《今昔物语》集的兴言巧语可能相通的‘愚昧’倾向吧。可以说，大概也是明衡的一种抵抗性的批判精神吧。’①

其他文粹大致可以分为两大类：一类是具有批判社会的性格，如庆滋保胤的《池亭记》、源兼明的《菟裘赋》、菅原道真的《伤野大夫》等；一类是以戏文的形式披露男女情爱的，如大江朝纲的《男女婚姻赋》、罗泰的《铁槌传》、大江匡房的《艺妓记》等，都是有代表性的赋、杂诗、记传散文类的优秀作品，具有不可替代的文学价值，对其后的文章法产生直接的影响。

就第一类的批判社会性格来说，以庆滋保胤的《池亭记》为例，文中写了自己在平安京京西的废墟情景和自己闲居在其中的生活状态，以及对社会的批判，他写道：

富者未必有德，贫者亦犹有耻。又近势家容微身者，屋虽破不得葺，垣虽坏不得筑。有乐不能大开口而笑，有哀不能高扬声而哭。进退有惧，心神不安，譬犹鸟雀之近

① 川口久雄《平安朝日本汉文学史研究》（下），第795页，明治书院1990版。

鹰鹯矣。何况转广门户，初置第宅。小屋相并，小人相诉者多矣。宛如子孙去父母之国，仙官谪人世之尘。其尤甚者，或至以狭土灭一家愚民。或居东河之畔，若遇大水，与鱼鳖为伍，或住北野之中，若有苦旱，虽渴乏无水。彼两京之中，无空闲之地欤。(中略)官爵者任运命，天之工均矣。寿夭者付乾坤，丘之祷久焉。不乐人之为风鹏，不乐人之为雾豹，不要屈膝折腰，而求媚于王侯将相，又不要避言避色，而刊纵于深山幽谷。在朝身暂随王事，在家心永归佛陀。予出有青草之袍，位虽卑职尚贵，入有白纻之被，暄于春洁于雪。盥漱之初，参西堂念弥陀，读法华。饭餐之后，入东阁，开书卷，逢古贤。夫汉文皇帝为异代之主，以好俭约安人民也。唐白乐天为异代之师，以长诗句归佛法也。晋朝七贤为异代之友，以身在朝志在隐也。予遇贤主，遇贤师，遇贤友。一日有三遇，一生为三乐。近代人世之事，无一可恋。人之为师者，先贵先富，不以文次。不如无师。人之为友者，以势以利，不以淡交。不如无友。

当然，庆滋保胤的这种批判只停留在一般客观描写上，而很少涉及主观的批判精神。正如加藤周一指出的："包括《池亭记》在内《本朝文粹》的批判社会，其共同特征是这样的：不是批判特定的政权或政策，而是批判一般的政治社会。其内容仅限于卷进宫廷权力斗争的人际关系，不触及宫廷外的社会现实(与菅原道真不同)。"《池亭记》的传统绵延不断。(中略)但是，《池亭记》将批判贵族社会置于逃避的前提，《方丈记》则停留在叙述逐渐崩溃的贵族社会，《芭蕉庵记》及德川时代的俳文没有触及当时社会的现实。从《池亭记》向《芭蕉庵

记》的发展道路,是对社会的关心越来越窄,强调闲居的'风流'过程。'①可以说,《池亭记》对于鸭长明创作《方丈记》乃至更后世的松尾芭蕉创作《芭蕉庵记》的主题构思都产生了影响。

作为学者、文学家,藤原明衡对学界的贡献,以及对平安朝以后的日本文学的影响很大,受到很高的评价:"其所著《本朝文粹》,甚有功于后世。凡诸先辈之家集,今存者稀。惟文粹,则我邦文章何以徵之。"(《本朝一人一首》)其名和业绩流芳后世。

《本朝续文粹》(约1140以后),顾名思义,乃续编《本朝文粹》也。编撰者未详。一说大江匡房(1041~1111),汉学家、汉诗人、歌人。出身文章道世家,自幼聪颖,8岁已通《史记》、《汉书》,11岁开始赋诗,有早熟的天才之美称,被誉为神童。他不像藤原明衡那样怀才不遇,而是官运亨通,最后至从二位权中纳言,在学问上则与藤原明衡相似,博学多识,是一代硕学鸿儒。两人都在平安朝后期的汉文学领域里闪烁出自己的光芒。

这部续文粹,在分类方法上,基本上参照《本朝文粹》,共分赋(含杂诗)、诏敕、对策、表状、奏状、论奏、书状、序、词、记、传、祭文等12大类,如果按文体分,则为28细目,凡244首(篇),共计13卷。本续文粹搜集了从宽仁(1017)至保安末期(1123)约120年间的作品凡332篇。作者40人,其中藤原敦光、大江匡房、藤原明衡的作品最多。

《本朝续文粹》与《本朝文粹》的明显不同,一是汉诗赋只有9首,文粹为43首,明显减少。二是,诗序只有50篇,文粹为193篇,和歌序18篇,而文粹为11篇,汉诗序大减,和歌序

① 加藤周一:《日本文学史序说》(上),第154页,筑摩书房1980年版。

有所增加。也就是说,《本朝续文粹》提高了和歌的地位。这是在"和风化"的过程中文坛更重视和文学表现出来的一种倾向。大江匡房在本集收入的一篇和歌序强调":请课习俗于扶桑,长传和歌于来叶"(《花契千年》序),这就代表了编撰者编辑本集的态度。

首先,大江匡房重和歌,乃重和歌"心动"的文艺思想,他在《岁暮诗记》中写道:

> 盖闻,匠石辍斧于郢人,伯牙绝弦于钟子,何况风骚之道,识者鲜焉。巧心拙目,古人所伤。宽治以后(1087年——引者注),文章不敢深思,唯避翰墨之责而已。若夫心动于内,言形于外,独吟偶咏,聊成卷轴,仍记由绪,贻于来叶。

由于平安朝后期,时局动荡,除表达对写文章"不敢深思",以避"翰墨之责"外,又提出了"心动于内,言形于外"的文艺思想,是源于他对和歌的基本态度":就中和歌者,我国之风俗,动天地,感神明,莫过于斯。"(《歌合祭文》)

此时,他处在既忧虑汉诗的式微,又乐见和歌的再兴,再加上晚年苦于病痛,慨叹人生。他晚年的诗歌也是在这种文艺思想的指导下创作的吧。举其一篇无题诗为例:

> 近死惭情沈病愁,一时计会是穷秋。
> 头如霜雪白将尽,泪与梧桐红不留。
> 荣路纷纷花散漫,生涯再再水奔流。
> 非王子晋谁长好,九圣七贤今不在。

值得注意的是，这种文艺思想反映了当时日本文学历史发展的大趋向。唐纳德·金就此诗分析说"这篇诗'大概是反映了他已入老境,苦恼于病,已感时日不长的忧郁。同时,也许还有他目睹自己一生奉献的汉文学的现状，对其衰退而叹息吧。',①

其次,大江匡房也像藤原明衡之编撰《本朝文粹》重庶民性一样，十分重视庶民的苦与乐。他之所以编选藤原敦光的诗文最多,并将敦光的《初冬述怀百韵》放在卷第一的重要地位,恐怕就是因为敦光感怀于文学之士的贫困生活,描绘了犹如万叶时代山上忆良《贫穷问答歌》的庶民贫穷生活。敦光在《初冬述怀百韵》小序中写道：

> 顷者文学之士，博弈之徒，各争才艺，共论利害。予愤之余，聊叙其意。

小序交待了作诗的目的之后，即以忧愤之情，作诗百韵，其中叙唱曰：

> ……
> 继踉旁往反,引步猥踟蹰
> 耍利手谈好,贪财口辩至
> 祈天唯切齿,获地岂容躯
> 枉法弃廉耻,和谗抃谄谀
> (中略)
> 交亲驯富贵,潦倒在京都

① 唐纳德·金:《日本文学的历史》(2),第244页,中央公论社1994年版。

偏觅代耕鹿，那遮过隙驹
龙钟潜陋巷，猬缩困穷途
延颈俟河洁，枕肱羡道腴
贮资编竹简，征税课花租
柴户柴空败，纸窗纸颇糊
墙侣悬薜荔,檐短网蜘蛛
篱秘才残菊，帘垂半刕芦
晚风飘幌烈，晓月映轩孤
埋砌多黄叶，满庭遍绿芜
筑台希郭隗，炙輠谢淳于
墨突烟曾绝，颜瓢水冷炓
疲骖嘶草泽，笼鸟望云衢
殆似铩毛羽，犹同策蹇驽
官情慵寂寞，世路险崎岖
金穴未干媚，铜陵全禁趋
卷舒师伯玉，显晦祖陶朱
徒隔车留阙，偷思舟泛湖
独归冯衍里，欲乘仲由桴
心操逐时髦，容姿随岁枯
体衰携几杖，龄暮迫桑榆
贪贱诚怀耻，始终共失诹
……

同时,文粹也收入了仿晚唐的借酒消愁的《茶酒论》而作的通俗作品,比如惟宗孝言的《酒茶赞》、二条良基的《酒饼歌会》,前者以戏作的手法,后者以戏文调的赛歌判词,道出了对社会人与事的不安心绪，或自嘲自己的命运。还有匡房自作

的《狐媚记》、《艺妓记》、《傀儡子记》分别描写叙述市井怪异之事、淀河口艺妓和流浪艺人的生态。《狐媚记》这样写道：

> 康和三年，洛阳大有狐媚之妖，其异非一。初于朱雀门前，储羞振里储羞馔礼，以马通为饭，以牛骨为菜。次设于式部省，后及王公卿士门前。世谓之狐大飨。（中略）虽设僧供，无役送人，帘中拍手，偶出酒杯，律师怪之，敢不就馔。先登讲座，打钟一声，灯色忽青，所储之馔，亦是粪秽之类也。事事违例，心神迷惑，半死遁去。后日寻之，扫地无宅，有人买七条京极宅，其后坏此屋，到鸟部野，为葬敛之具其所渡与之直，本是金银丝绢也。后日见之，皆是弊鞋旧履，瓦砾骨角也。嗟呼，狐媚变异，多载史籍。殷之妲己，为九尾狐。任氏为人妻，到于马嵬，为犬被获，或破郑生业，或读古冢书，或为紫衣公到县。许其女尸，事在倜傥，未必信伏。今于我朝，正见其妖。虽及季业，怪异如古。伟哉。

这些作品都是与贵族的“典雅”相悖，而具“卑俗”“滑稽”的庶民性格。

再次，纪贯成的《和歌策文》、花园赤恒的《对策》叙述与汉文与和歌融合的倾向，还有藤原敦光的《白居易祭文》更是以饱满的激情赞颂白居易一代诗伯对日本诗文业的功德，祭文中写道：

> 惟公天地淳粹，岳渎精神，德辉之照世也。台彩早入孕，词华之轶人也。风骚更比高，诚是一代之诗伯，万叶之文匠也。夫合志则殊方之客自亲，慕义则异代之交无

隔。幽玄之境，遥虽闭综，后素之功，新以图像，纵游大原之故乡，纵往灵山之净土，魂而有灵，享斯薄奠。嗟呼，昔在平生，辞人才子，窃其华藻，今临祭奠，末学顽质，慕其文章，彼一时也，此一时也。伏乞，鉴此露胆之佳趣，授予风骨之英才。尚飨。

这些从一个方面为当时文学转型期出现的“并存·融合”的趋势增添了一个例证。

大江匡房是多产作家，除编撰这部留世的《本朝续文粹》外，还著有说话文学《江谈抄》、诗学批评《诗境记》，从论说诗的本质到叙述汉代至宋代汉诗的发展、平安王朝的汉文学分期等，自叙传性质的《暮年诗记》（均约于 1111 年以前）歌集《江帅集》。此外，他的众多汉诗文分别入集于《本朝续文粹》、《朝野群载》、《本朝文集》、《本朝诗记》等。特别是作为优秀歌人，他有上百首的歌被选入《后拾遗和歌集》等敕撰集。

这一时期，在《本朝文粹》、《本朝续文粹》的带动下，日本汉文学家们陆续编撰了一批汉诗文粹集或类聚集，试图以补前阙，比如藤原季纲的《续本朝文粹》、菅原在良的《怀中抄》、三善为康的《朝野群载》、藤原宗忠《王朝无名汉诗集》、藤原敦光的《续本朝秀句》、藤原基俊的《新撰朗咏集》、编者不详的《本朝无题诗》等，形成 200 余人的作者群，其中也不乏佳作，如敦光借用白居易的‘诗魔’这一诗语作句“终宵对月入诗魔，其奈西园飞盖河”（《对月言志》），可谓对月绮语狂咏，袒露胸臆。但是，从分类立目到诗文配置的整体水平来说，都是无法与藤原明衡、大江匡房编撰的二集比肩的。

这两集文粹收入的各种文体，文章形式，以及戏作的风格，推动了近古和文的变体汉文文体的完成，对于近古时期的

军记物语、说话文学、谣曲狂言、纪行文,乃至戏作文学的创作也是起到了不可忽视的助力作用的。

川口久雄就这一段日本汉文学的历史写道":前期宽弘元年(1004)至治历二年(1066),以明衡为中心的康平年间形成一个高潮,后期治历三年(1067)至大治元年(1126)以匡房为中心的宽治年间形成又一个高潮。(中略)前期康平年间的高潮,以明衡留下《新猿乐记》、《明衡往来》、《本朝文粹》故去而暂时退落。后期的高潮的掀起,在各方面进行大规模的类聚作业,让人们看到了王朝汉文学斜阳的光辉。"他并指出这两个高潮的"日本汉文学的潜力,形成文学上创造'中世的东西'的热能,其潜流变形的东西就成为《新古今和歌集》的艺术美、俊成的幽玄美,进而成为《平家物语》的新文体——和汉混合体的格律,像不死鸟似的振翅翱翔。[①]"

这段话很好地概括了从"汉风化"到"和风化",从古代到近古过渡期,这段日本汉文学的"斜阳"所起的重大的历史性作用。

第三节 歌谣隆盛与《梁尘秘抄》

从平安时代前期即9世纪10年代至平安中期,伴随汉诗文的盛行,和歌的中兴,假名文学勃兴。一般民众创造的歌谣,乘日本国学全盛的机运,与猿乐、田乐一起也兴隆起来,且种类繁多。《古今和歌集》在最后乙卷——第二十卷中所收录的就有神乐歌、催马乐等当时的主要歌谣。这些歌谣都是与

① 川口久雄:《平安朝日本汉文学史研究》(下),第848页,明治书院1990版。

游宴、神事、佛会等宫廷礼仪或民间活动联系在一起的,它们贯通中国古代的' 曲合乐曰歌,徒歌曰谣 '的精神,兼具文学性和音乐性,作为古代文学发展的一个有机的组成部分,是有其特殊的文学意义和价值的。

神乐歌主要是神事的歌谣。神乐歌源于上古奈良时代祭祀时奉慰神灵的一种舞乐,至平安时代初期,与其他文艺渐趋和风化一样,舞乐也消化和融合外来的唐乐、三韩乐,定型为歌和舞，词曲便有了发展。尤其是借鉴外来舞乐本多用于佛事,此时外来佛教与本土神道融合,实现了本地垂迹,成为祭神的舞乐。它的发展,与宗教的发展是紧密相连的。《三代实录》载有贞观元年(859)的大尝祭礼上"琴歌神宴，终夜欢乐"的情况,其后不绝,贞观时期(859~876)正式被撰定为神乐歌。藤原宗忠的作为平安时代的重要史料《中右记》记道':昔贞观御时神宴之日,被选定神乐者,若是此御神乐之事欤。彼时,《矶良岬》歌依有禁忌不被歌云云。此事可寻知,依何词哉,然其后又歌也。'这些历史文献记录当时被禁唱的《矶良岬》,后被收入民间的俗调歌曲集《小前张》而流传于世。这件事说明,当时这些歌谣有歌唱渔夫、山民者,颇具庶民性和通俗性，被宫廷贵族视为与雅调的和歌对立的俗调而不容。所以说,神乐歌从狭义来说,指经过宫廷整理,被选定为宫廷举行神事而咏;从广义来说，包括地方民谣。同时，也披露了当时的' 琴歌 '即神事歌谣,已脱离舞乐模式,只配曲以和琴伴奏而歌唱，说明歌谣开始作为一种半独立的文学模式而存在。

因此,神乐歌在文学史上值得一书的,是它与地方的民间风俗结合而咏，具有歌谣的性格和文学的魅力。清少纳言在随笔集《枕草子》以一段文字介绍了神乐歌的表演,并在第二四五段以《歌谣》为题,这样写道：

> 歌谣者，是杂艺门类。神乐歌古来曲长而通俗，今样（即指当时爱唱的歌谣——引者注）也如此。皆经常歌咏风俗。

清少纳言在这里将神乐歌、如今模式即指平安时代中期流行的催马乐，都归入歌谣，属于杂技类。这是从贵族的立场来看，咏和歌是雅技，而唱歌谣是杂技，亦称俗谣或风俗歌，多咏风俗。换句话说，歌谣更属庶民的东西，也可以说是属于地方民谣。用今天的话来说，就是属大众文学类。经过千年的嬗变，现今保存下来的不过 93 首，分为庭燎歌、采物歌、前张歌、明星歌、杂歌等类。

庭燎歌，也称庭火歌。日本神道信仰，认为神是夜半降临，所以迎神时要在庭院焚火，以照明、净化、祛灾，边乐舞边迎神。现存者仅一首（只引本歌，末歌从略），唱曰：

> 深山已降霰，近山卫矛枝蔓披红叶，带来了秋色，带来了秋色。（神乐歌 1）

采物歌，祭祀时舞者手执物而歌，或就这些物而歌。物者包括杨桐、币帛、杖、竹、弓、剑、戈、葫芦、蔓草 9 种。形式近于短歌，内容从歌唱自然、人情乃至爱恋。现存 33 首。其中一首《竹》歌唱自然曰：

> （本歌）
> 竹叶积白雪，冬夜歌唱神乐祈丰收，多快乐。
> （末歌）

木栅围社御代起，手持田草来歌舞。(神乐歌 14)

采物歌中还有歌唱爱恋的，比如《弓》唱道：

（本歌）

弓，都是品种的差别，有梓木弓、檀木弓、榉木弓。不用选啦，不用选啦。

（末歌）

陆奥的梓木弓，吸引了我，慢慢靠近过来吧，悄悄的，悄悄的(神乐歌 16～17)

这首采物歌的末歌以上品弓暗喻好女子，对她倾以爱慕之心，虽然朦胧、含蓄，但使人自然联想到男女的爱恋。

前张歌，分大前张歌和小前张歌二小类，前者 11 首，后者 21 首。它们的形式不整齐，内容较少神乐的色彩，对象多是山民、渔夫，带叙景或叙情的咏歌，颇富人间性，尤其是小前张歌。

大前张歌一首《难波滩》：

（本歌）

难波海滩涨满潮，渔夫披蓑衣。

（末歌）

渔夫披蓑衣，鹤飞田蓑岛上来。(神乐歌 36)

小前张一首《矶良岬》(或云，此歌贞观神宴之时撰定歌。次之日依有忘讳停止云云。其说不详)，歌唱道：

（本歌）

矾良岬边,钓鲷鱼的渔夫啊,钓鲷鱼。

（末歌）

为了我妹子，渔夫钓鲷鱼，渔夫钓鲷鱼，渔夫钓鲷鱼啊。（以下又本歌，又末歌，反复歌唱相同的内容。神乐歌 50）

以上所举的歌，许多已淡化神乐性格，更浓化民谣的色彩,有些当代民谣也仿而效之。其他的明星歌、杂歌,在神乐歌中并不占重要地位。日本学者高野辰之认为"：盖采物歌成为神乐歌的主体,前张歌是用于余兴,两者的用途和面目全然不同。即前者以神事为主,后者以人事为主。"①

这个时期的主要歌谣,继神乐歌之后,就是催马乐,多属于大畿地方附近的民谣类，效仿唐乐将当时的民谣编曲而咏歌，是在大尝祭神宴风俗歌的基础上展开的。催马乐的起源，见诸《三代实录》贞观元年的条目书道"：广井(女王——引者注)少修德操,举动有礼,以能歌见称,特善催马乐歌,诸大夫及少年好事者,多就而习之焉。"就是说,最早是源于宫廷贵族的歌谣。但另一类文献比如《郢曲秘抄》则认为"：催马乐本是街头巷里之谣歌也。然而其后,好事之士女,取之以为弹琴歌曲,故其歌甚有来因,古代有,中世厥,后更奉诸国谓之风俗,又后代谣歌谓之今样,催马乐风俗固是一也,遂玩于宫中已久矣。"这两种文献记载催马乐的起源不同,一是起源于宫廷渐及地方和民间;一是起源于民间"路头巷里"而及于宫廷。但从歌的性格来看,催马乐比起神乐歌来,多歌唱风俗,也有少

① 高野辰之:《新订增 日本歌谣史》,第 128 页,五月书房 1990 年版。

数批评时政者,可以说是更富地方的民间色彩,更具民谣的文学魅力。

催马乐的全盛期是花山、一条天皇时期即 10 世纪末 11 世纪初期,编撰了《催马乐抄》(编者不详,1125),现存 61 首。此前问世的《源氏物语》的‘梅枝”竹河”总角”东亭’等卷名已借用了催马乐的题名,而且描写了许多催马乐场面,足见当时催马乐的盛行,影响及于正统的文学。

催马乐这种歌谣,以和琴和笛为主伴奏,分吕、律二类,歌与曲相辅而生辉。内容包括新年的奉贺歌、游宴歌、市井生活颂歌、男女情歌、讽刺歌,也有少数叙景歌。歌谣的特征,自然、直率、朴素,富有野趣,更具民间性、庶民性。不少的催马乐歌谣,与贵族爱颂的典雅、尊贵、含蓄的歌谣风格,是大异其趣的。特别是男女情歌,其情真切,直露胸怀,比较开放。

催马乐值得重视的是讽刺歌,举两首为例,一首题为《鹰之子》歌道:

> 手抱赏赐的小鹰,到粟津原野的栗林,去捕捉周围的鹌鹑。(催马乐 23)

另一首以《老鼠》为题唱曰:

> 西寺里的大老鼠、小老鼠,咬了法师的衣裳,咬了袈裟,咬了袈裟。告诉法师,告诉法师。告诉法师,告诉法师。(催与乐 25)

这种将鹰和老鼠拟人化,进行讽喻人生和批评时政的民谣,虽然后人有种种不同的解读,可依靠权势或强者对上献

媚，对下欺凌的讽喻之意，则是显而易见的。在古代歌谣中，这是空前之举,实是难能可贵。

叙景歌只有几首,已尽收入《古今和歌集》第二十卷,包括咏叙青柳梅花、细谷川和藤川的流水、长滨的沙滩等自然景物。

从形式来看,大同小异,大多是短唱歌谣型,形式不固定,句多交错变化。神乐歌设一首本歌和一首或多首末歌，多数歌无重复句。催马乐没设本歌和末歌，且多重复句。

以神乐歌、催马乐为代表的歌谣也进入了兴隆期。后白河法皇(1127 ~ 1192)编撰了歌谣集《梁尘秘抄》(1179),后白河法皇,名雅仁。曾命藤原俊成编撰《千载和歌集》,倾慕于佛教和艺能,更酷爱歌谣,经常召木偶师、游艺人、艺妓等入宫,学习“今样歌”,一回连续 15 个日日夜夜在宫中举行歌谣比赛。为了将当时的歌谣传于后世,便辑录了《梁尘秘抄》“歌谣集”十卷和写了“口传集”十卷。他在“口传集”卷十言及这一编撰动机时写道：

> 将多年来诸多好习之举传于他人，欲使此歌类今后继续传唱。我好习之辈，如无弟子继承，实是遗恨之事。

但是,这部《梁尘秘抄》大部分已散佚,现存只有歌谣集二卷,卷一是断简,卷二稍完整,但也不是全部留存;“口传集”是拾遗,现今仅存卷十的五首。这一歌谣集大成的文献,仅存全二十卷的十分之一。

据“口传集”卷十开头记载,收录歌谣从神乐歌、催马乐、风俗歌、今样歌(这里的今样歌,比《枕草子》中提及的“今样”更具广义性,是泛指当时流行的“杂艺”和“郢曲”)、田歌(农耕歌),还记载后白河法皇弟子多人参与编撰工作,10 多人撰注

有关艺历、艺风、特技等。《梁尘秘抄》采录的是从 11 世纪后半叶起约 200 年间流行于民间的各类歌谣，但主要是今样歌。如今全部实存凡 500 余首，大部分已散佚，田歌一首也无存，甚是可惜。这些现存歌谣是被尘封数百年后，于大正元年（1912）被重新发现的。

《梁尘秘抄》集名的由来，据卷 1～21 的歌注解释：

> 《梁尘秘抄》取名之事。有虞公、韩娥，歌声美妙，乃他人之声所不及。赏者听之，无法抑制自己感动的眼泪。歌声回荡于梁。梁上尘埃飘扬三日未停，故称“梁尘秘抄”云云。

编者借用上述中国古代齐·韩娥和汉·虞公的歌声动人的传说故事为集名，意在说明此歌谣集乃采集优秀歌谣也。这个中国古代传说故事也常常见诸于日本的汉诗，如《怀风藻》有‘歌声落梁尘’句，《本朝无题诗》有‘尘飞引韵画梁风’句，但用在书名则是首次。后人多有模仿者，比如一条兼良的《梁尘愚案抄》、熊谷直好的《梁尘后抄》等。

《梁尘秘抄》的内容是，卷一的断简，从留存的目录来看，歌谣形式分为长歌（10 首）、古柳（34 首）、今样（265 首）三大类；“今样歌”的形式占绝对多数。从内容分为春、夏、秋、冬、四季、二季、祝贺、月、恋、思、怨、离别、杂歌，最后一类是属世俗歌谣，占全卷绝对多数。但实际上一卷现存仅 21 首。古柳仅存 1 首，这一形式谐韵虚词多，不定型。“今样歌”形式多样，有七五调，也有非定型，且韵律自由。举古柳和今样的《春》各 1 首为例：

（古柳）

哟哟，小柳哟，下缠藤花，花开阵阵香，花开阵阵香。

藤柳亲密无间，啊，风吹花枝响。

青柳细枝好风情，好风情。（卷 1～11）

（今样）

新年来，春已到，家家户户门前挂松枝。

松枝表示祝贺意，祝君御寿比天地长久。（卷 1～12）

卷二主要分两大类，一是法文歌即佛教赞歌，细分佛歌、经歌（含华严经、阿含经、方等经、般若经、无量义经、普贤经、法华经）、忏法歌、涅槃歌、极乐歌、僧歌、杂法文，现存 220 首；二是神歌和神社歌，神歌分四句和两句两种形式，前者 122 首，者后 204 首，内中神社歌 69 首。这两大类宗教歌谣，有的也不是截然划分，是佛中有神，神中有佛，比如唱出：

本体观世音，常住普陀罗山，为度众生故，生生现示大明神。（卷 2～275）

这首歌谣虽属四句神歌，但歌中说明神的本体是佛，反映了当时神佛融合"本地垂迹"的宗教文化和生活的实际情况。

法文歌实际上是将经文简要歌谣化，形式定型四句，内容比较庄重，不时使用佛典的汉语，拘于教义和信仰自白，表现对佛陀的虔诚，倾于类型化，但也有少数不失为优秀之作。例如根据《法华经》而歌唱出：

佛陀常驻，惜不现身。悄无人声的拂晓，梦中隐约出现了。(卷 2~26)

这首歌轻快、平易，脍炙人口。它直率地表现了对佛陀虔诚之情怀，又深感佛之幽远，只能梦中朦胧现，流露出淡淡的哀愁和无常的幽玄感，融入当时笃信佛教的文化氛围，备受民间传唱。

神歌尤其是杂歌表现形式多样，四句神歌形式多为四联，七五或八五音律，间插入反复句，比较自由。二句神歌形式是短歌体。神歌的歌咏对象主要是神，但又不仅限于神，而且还包括人，既有当时的贵族、新兴的武士，但主要是庶民，比如农夫、樵夫、渔夫、艺人、巫女、艺妓等，从某个方面表现了世俗风习或下层民众的悲欢，乃至含有恋歌，带有浓厚的庶民性。其中四句神歌中的一首杂歌咏艺妓，唱道：

今世生来当艺妓，抑或生来受戏弄。听闻小童嬉戏声，难以抚平我的心。(卷 2~359)

这是描述艺妓哀怨自己的身世和悲叹不幸的境遇，憧憬着童心的微妙心理。它是《梁尘秘抄》中一首著名的歌。另举一首咏爱恋的：

百日百夜独自寝，他人夜妻何所欲。夜半三更尚难眠，拂晓鸡鸣仍孤枕。(卷 2~336)

这首歌充满丰富的人性，直率地展露性欲的心理流程，也反映了日本古代存在的“夜夫”“夜妻”(即一夜夫妻)的习俗。

神道与佛教的彼岸世界观不同,它信奉此岸世界观,不像佛教的绝对禁欲主义,对性爱采取宽容的态度,这类神歌就反映了古代神道对性爱的开放性。即使佛教日本化以后，对性爱也采取宽容的姿态，但法文歌是鲜见神歌这类恋歌的。这类恋歌奔放而不流于卑俗。神社歌则不如神歌表现自由，多采用和歌体，颇具古歌风，歌赞著名神社和神德。

《梁尘秘抄》的歌谣,广泛地反映了当时贵族僧侣和庶民大众方方面面的生活、宗教和风俗。正如小西甚一所说的：“这是贵重的资料,它像清泉那样,充满了庶民的纯日本式的精神和表现。’,①

总之,这些歌谣从古歌的五七调转向七五调,是日本歌型的重要变迁,成为其后韵文的基本形式之一,并且也成为古代散文文学修辞的一个重要参照要素。特别通过以此道为业的木偶师、游艺人、艺妓、巫女群的传唱,得以在民间广为传播，它作为一种文学的潜流，成为其后一些艺能借鉴的创作素材，以及物语文学应用修辞的重要因素,在艺能史和文学史上,都具有重要的意义和价值，

《梁尘秘抄》是日本平安时代歌谣最具价值的歌谣集。它迎来了古代歌谣史的黄金时代。此后相隔约 340 余年才问世的另一部歌谣集《闲吟集》（1518）,那是室町时代,应列在近古日本文学史册了。

① 小西甚一:《日本文学史》,第 85 页,讲谈社 1997 年版。

第四节 八代集规范化与西行《山家集》

日本平安中期末即 11 世纪末，由白河天皇首创院政的政治形态，以抑制以藤原氏族为代表的摄关政治，对抗摄关家扩大庄园，是以中下层贵族作为社会基础的。在文化和文学领域发生了新的变化。在和汉文学“并存·融合”的变革期中，各类文学重新组合，汉诗文式微，并走向解体，经过和汉诗歌的并存交融、日本歌谣的隆盛，和歌经过革新与保守两派的分裂与对立，以革新派的活跃为契机，和歌再昌乃历史发展的必然。

从三代集最后一部《拾遗和歌集》以后，敕撰和歌集进入空白期，到了应德三年（1086）《后拾遗和歌集》的诞生，和歌停滞约 80 余年才再昌盛起来。这个和歌再昌期的明显标志是，在白河上皇实行院政下，当时在位的堀河天皇远离政治而沉醉于和歌与音乐，首先经常聚一流歌人，包含保守派与革新派的歌人举办歌会，规模大者，参加咏歌人数达 14 至 16 人，形成堀河院歌坛，并编撰了《堀河院御时百首和歌》，是最早的组题百首集，成为推动和歌再昌和当时主要歌集群诞生的重要契机之一。更重要的是，在白河上皇的新政推动下，开始革新和歌，先后出现了藤原通俊的《后拾遗和歌集》、源俊赖的《金叶和歌集》、藤原显辅的《词花和歌集》、藤原俊成的《千载和歌集》等主要歌集，连同此前的《古今和歌集》、《后撰和歌集》、《拾遗和歌集》和此后镰仓时代的《新古今和歌集》，在和歌史上并称为“八代集”，都属于敕撰和歌集。惟有西行的《山家集》是独特存在的私家集。它们开拓了和歌再昌的局面。

《后拾遗和歌集》（1086）迈出了和歌再昌和革新的第一

步，几十年承传下来的秀歌很多，使它拥有较大的选歌空间，填补了敕撰集长期的空白。编撰者藤原通俊（1047～1099），歌人，精通和汉学，与先辈大江匡房并称为白河上皇的贤臣。他是站在反摄关政治的立场上，根据白河朝以中下层贵族为社会基础的院政理念，在推动和歌的再昌方面起了重大的作用。从史的发展角度来看，他是在重视原典的同时，努力树立一代新歌风，成为和歌变革的开拓者。他奉白河上皇敕令编撰《后拾遗和歌集》时，年仅 29 岁，是年轻有为者。但有一说认为 通俊任公卿，作为律令制的官僚，固执于文治主义，故孤立于热衷现实政治的群臣中，而独自埋头编撰此集，天皇得知，才将私撰集改为敕撰①。不管是私撰在先，还是原来就是敕撰，上奏前听取了先辈歌人的意见，进行过大幅度的修改，这是无疑的。编撰者在目录序中曾写道：

为披露世间，重申下御本校之。先是在世本，相违歌三百余首，不可信用件本。其由具书目录序。

作为继三代集之后的第四部敕撰集《后拾遗和歌集》全二十卷，载有假名序和目录序（用汉文书写），收入的总歌数为 1220 首，分为春、夏、秋、冬、贺、离别、羁旅、哀伤、恋歌、杂歌等 10 大类，杂歌类还分神祇、释教、俳谐三细目。其中值得注意的是，杂歌类中新增加释教歌，作为和歌的一种新形态而存在，从中可以看到这里已有净土信仰的宗教文化背景。

入集歌人共 300余人，采录歌数最多的前 5 位中，女性歌人占 4 位，即平安王朝第一女歌人和泉式部，以友相模、赤染

① 市古贞次责编：《日本文学全史》（2 中古），第 452 页，学灯社 1979 年版。

卫门、伊势,其他最多的一位男性歌人则是歌僧能因法师。此外,出家歌人人集歌较多者还有道命音梨、良暹法师、惠庆法师、增基法师等,而在贵族出身歌人人集歌数较多者中,只有藤原公任、藤原赖宗、藤原定赖 3 人。同时打破论资排辈,还收入许多与能因法师有联系的藤原范永、平栋仲、源赖实、源兼长、藤原经衡、源赖家等,自称是'和歌六人党'的受禄阶层新歌人的歌,而当时歌坛重镇源经信入集的歌只有 6 首。这与此前的三代集以上层贵族歌人为主体不同,反映了王朝女性文学流行的时代色彩、近古文学走向强化宗教色彩的未来,以及和歌走向庶民化的新倾向。从入集歌人阶层的变化中,也可以看到这时期和歌变革的新态势。

之所以出现这种宗教色彩作为时代色彩而得到强化,乃是因为当时王朝已盛极而衰,王朝文化也走向烂熟与颓废。人们需要有思想寄托,文艺需要有新风。于是当时的白河上皇等倡导崇佛,流行佛教信仰。比如,仅白河上皇短期间就塑造了 5000 多尊佛像,绘画了 5000 多幅佛画,兴建 40 多万座堂塔,下令严禁天下杀生。在这种崇佛兴佛的风潮下,这部敕撰和歌集率先大量采录法师的歌和新立'释教歌'的类别不是偶然的,它是与上述整个时代风潮有着直接的联系的。正如百年后歌僧西行形象地说":咏出一首歌,就像铸造一尊佛。"

从撰歌的范围来说,排除收录《古今和歌集》、《后撰和歌集》等正统敕撰和歌集的歌,而大量入集从天历末年(956)以来 130 年间的私家集、歌会的歌,以及《荣花物语》等所载的歌,或《源氏物语》、《枕草子》作者所作的歌。特别是以抒情歌和叙景歌作为其首选对象。女歌人和泉式部入选的歌数名列前茅,为 67 首,主要是抒情歌;男性中出家歌人入选最多的能因法师,共 31 首,主要是叙景歌。和泉式部和能因法师由于

他们富于强烈的个性意识,迄今不为传统歌坛所承认,如今却获得最大的发展空间，充分说明和歌新风呼之欲出。现分别举其各一首为例。

和泉式部的抒情歌：

卧床不知黑发乱
手撩发丝盼恋郎（恋三）

能因法师的叙景歌：

三宝山风扫红叶
龙田川上铺彩锦（秋下）

从上述两首有代表性的歌中，可以看出和泉式部的抒情歌,比较典型的在优雅中带激越的感情,在豪放中充分发挥了强烈的个性，突破与此前的抒情歌所表现的含蓄纤弱的保守传统,以一种全然不同的新颖性,奔放热情地直露自己爱恋的心灵,具有更多的现代性,从近代歌人与谢野晶子的《乱发》中也可以看到歌中落下和泉式部这首恋歌的面影。但收入和泉式部的四季歌，则又保有古歌华丽优雅的歌风。能因法师叙景歌以秋景最具典型，他不是传统的秋歌以秋的物景来抒发感伤的情怀,而是尽情展现秋景丰富的色彩感。让被狂风扫落的三宝山上的红叶，漂在龙田川上，就像铺上一幅多彩的锦缎,这很清新,也很有野趣,形成叙景歌的一大特征。

从这里可以看出,《后拾遗和歌集》虽然在选歌入集排抑乃至删汰《古今和歌集》等居当时正统地位的敕撰集,然就歌风来说,它既有承传和歌古朴典雅的传统性的一面,又有开创

一种新的意趣和新的表现,追求易于朗咏,并趋向个性化,富有庶民性的一面，给人带来清新的感觉。

因此,《后拾遗和歌集》上奏不久,由于它存在有违正统和歌的一面，所以为某些人诟病，甚至有人匿名写了《难后拾遗》,取其数十首歌加以批判。一说匿名者疑是当时歌坛重镇源经信嫉贤的缘故。比如其后 71 年问世的藤原清辅的歌学书《袋草纸》曾指出"于时有责难《后拾遗》云。世以称经信之所为,通俊见之云云"同时高度评价"《后拾遗》乃末代模范集也",并认为其中被指责的源赖纲的四首歌"皆以染肝胆,是尊耳卑目之误欤"。所以它的开拓变革和歌新路的历史意义是得到后人肯定的。

《后拾遗和歌集》之后,歌坛发生重大的变化,处在一个世代交替和变革和歌的时期。源俊赖和藤原显辅先后登场，主力革新和歌,与歌坛以墨守《古今和歌集》传统的、以藤原基俊为代表的保守派产生了对立。他们先后编纂的《金叶和歌集》和《词花和歌集》。俊赖被藤原基俊斥为"文盲之人",然它们却是代表了这一时期和歌革新运动的主潮。

源俊赖(1055 ~ 1129)，歌坛重镇经信之子，官从四位上，曾慨叹自己的怀才不遇,作叙情歌《恨身此运百首》,收入私家集。作为歌人,在内大臣家的歌会上担任作者、评判者而大放异彩,名扬于宫内外,奉白河院院宣而编撰了《金叶和歌集》。他还著有歌学书《俊赖髓脑》、私家集《散木奇歌集》等。

《金叶和歌集》(1127)是继白河天皇敕令藤原赖通编撰《后拾遗和歌集》之后又一部新敕撰集。白河天皇于完成《后拾遗和歌集》的同年,让位于堀河天皇,开始实行院政,经 40 年在院政取得显著成效后，便于天治元年(1124)院宣源俊赖编另一部敕撰集。成集的经过是：源俊赖接白河上皇院宣后

沿袭敕撰集的传统编纂原则,以纪贯之的歌作卷首,以三代集歌人为主体,比较守旧,缺乏新的创意,结果被白河上皇退回修订。俊赖大刀阔斧,一改此前敕撰集的编纂方针,以当代歌人且多是白河上皇宠爱的歌人的歌为主体，但仍将保守派歌人藤原显季的歌置于卷首，这一改革仍未能符合白河上皇的意图，二度退回重订。俊赖就解决传统与当代的问题进行思考,并在这个方向上重新制订编纂方针,以《拾遗和歌集》时代至当时的和歌为主体,并摆脱三代集的旧传统,重视传统与当代两者的调和关系,收集许多像院政成熟期的歌作,展现了当时歌坛的新风；同时又收入二稿本所没有的像主张“调和美”的具有革新倾向的前辈藤原公任的多首作品。当时白河上皇没有宣令已名震歌坛的保守歌人藤原基俊编撰，而宣令与之对立的源俊赖编撰此集,用意是很明显的,就是要编出一部能够代表当时院政主导的和歌改革新方向的敕撰集。从宣令至完成经历 4 年,俊赖将三订本呈上白河上皇而获首肯,它就正式成为第五代的敕撰和歌集。

《金叶和歌集》的集名,为有别于传统敕撰集以《古今和歌集》为规范的名称,参照藤原公任的《金玉集》而取此名,以示集如金似玉的优秀和歌之意。全集十卷，分类仿《拾遗和歌集》的分类法,分立春、夏、秋、冬、祝贺、别离、恋歌、杂歌(后两者又分上下两卷),共 600 余首,另外第一次将连歌 10 余首收入敕撰集，归入杂歌类。作者计 220 余人，以男性歌人为主，其中入集最多的是源俊赖及其父源经信,女性歌人与《后拾遗和歌集》相比则大大减少,和泉式部的歌也只选有 3 首。

《金叶和歌集》的最大特色：

(一)以叙景歌为中心,题材新颖,更多地吟咏田园风光，充满了庶民的情趣。以源经信、俊赖父子的歌为例：

源经信的春歌咏道：

荒田边上溪水流
拉上稻绳来护佑（春）

源俊赖的秋歌唱出：

清澄心镜挂碧空
秋高气爽明月照（秋）

源经信在乡间拥有草庵,与俊赖经常蛰居其间,可以目睹大自然的景色,对大自然的细心观察,并抱有一种亲和感,才能咏唱出这样形象鲜活的叙景歌，那些足不出京城的其他贵族歌人是咏不出来的。这种清新的叙景歌的歌风，为其后的《千载和歌集》、《新古今和歌集》所继承和发展。

(二)开拓了新的领域,增加了敕撰集前所未有的连歌,即两歌人对咏一首和歌,无一定格式,此乃是首创之举。这些连歌在都城生活以外寻找它的更广阔的创作空间，而且语言通俗平易,充满庶民生活气息,显示了其革新和歌的走向。举一首为例：

佚名：瓦葺屋顶换板顶，视而不见啊。
助成:但愿在这片土地上,开始耕耘忙。(杂歌下)

这些萌芽状态的连歌,虽还稚嫩,然对于近古连歌的形成与发展产生直接的影响，这是毋庸置疑的。

(三)继承《后拾遗和歌集》的革新方向,维持释教歌的一

定地位，所录的释教歌主要突出院政时期弘布佛法的时代性，歌风也为之一变，对于保守的歌坛无疑是一种强烈的冲击。以俊赖本人的释教歌为例：

手掌船舵，口诵阿弥陀，祈愿划离这苦海哟。（杂歌下，六九一）

尽管《金叶和歌集》也收入藤原基俊等保守派的作品,但从整体来说,所收载作品表现新歌风的还是占主导地位,而且在此前的敕撰集中，源俊赖这一敕撰集最具奔放和鲜明个性的新风，从中可以窥见其变革和歌的总的倾向和审美价值的新追求。

藤原显辅(1089～1155）的《词花和歌集》(1151）,全十卷，歌数 409 首,作者近 200 人,是八代集中规模最小的,大概由于是在天养元年(1144)奉崇德上皇院宣敕撰,在编辑方针上，不以同时代歌人为重点,而主要依存于《拾遗和歌集》、《后拾遗和歌集》、《金叶和歌集》等新敕撰集中代表改革新倾向的歌,像曾弥好忠、和泉式部、赤染卫门、大江匡房、源俊赖等的作品入集最多。当代歌人则以藤原忠通、藤原显辅、崇德上皇的作品入集最多,其他作者大多是一人一首,连《金叶和歌集》的主要作者也如此。当代新的秀歌不多。值得注意的是，当时不囿于《古今和歌集》的传统而受到歌坛冷遇的曾弥好忠歌数列榜首,以及名不见经传的新歌人西行的歌也列入其中,以保持时代的新风，相反保守派歌人藤原基俊则只录入一首。仍然显示其改革倾向的端倪。

编撰者完全按照《金叶和歌集》的分类法,归为春、夏、秋、冬、祝贺、别离、恋歌、杂歌,后两类也分上、下两卷。两者大同

小异，小异者是有意识地将上述类别归为三大板块，即将春、夏、秋、冬归为咏自然四季类、将祝贺、别离、恋归为表现感情类，还有就是杂类，以俳谐歌最多，而没有收入连歌。从组织结构上形成自己小小的特色。

曾弥好忠就用奇特的歌语，唱出这样的歌：

蒿草丛中蟋蟀泣
秋日郊野显清凄(秋)

好忠这首秋歌，将蟋蟀的悲泣和秋景的清凄相对应，以并茂的声与情，奏出了一曲富有野趣的歌。又如编撰者藤原显辅的歌，试举一首：

富士山巅云消散
清澄明月照边关（杂上）

他们代表同时代的新歌风。

《千载和歌集》（1187）是平安时代后期最后一部敕撰集。后白河上皇在世时宣令编纂的一部集‘近古以来的和歌’的歌集。由藤原俊成于寿永二年(1183)开始编撰。这里所谓“近古”是指《后撰和歌集》以后的时代。

藤原俊成(1114～1204)，平安时代后期至镰仓时代的重要歌人、歌学者，于青年时代曾师从藤原基俊，学习歌学。与同时代歌人西行是歌友，曾在西行协助下，编辑过私家集，成为其后编撰《千载和歌集》的母胎。受平安时代末期厌世思想的影响，与西行先后出家。晚年编有私家集《长秋咏藻》、《藤原俊成家集》，并著有歌学书《古来风体抄》等，建立以心词结

合而产生的‘幽玄体’来评判歌的标准,对后世的歌学产生重大的影响。

在这一时代的敕撰集中,《千载和歌集》惟一明确主张以传统歌集《万叶集》、《古今和歌集》为范本,并贯彻在其编撰工作中。本集全 20 卷,立类基本上按传统的分类法,分为春(上·下)、夏、秋(上·下)、冬、离别、羁旅、哀伤、贺、恋(一至五)、杂(上·中·下)、释教、神祀。在杂歌类中,增加了这一时代敕撰集所没有的长歌、旋头歌、物名歌等,这种杂体形式是以传统歌为典范,收入历代天皇主持的大尝祭的歌群;同时又设神祀、释教等这一时代敕撰集特有的类别。

本集从正历(990~994)至文治(1185~1189)约 200 年间敕撰集遗漏的歌中,采录了 1288 首,以‘幽玄美’作为选歌的基准,开了一代新歌风,也显现出近古歌学论的端倪。同时,在编撰过程中,发生平氏与源氏之争,平氏于文治元年(1185)在坛浦一役被源义经全歼,平氏政权崩溃。不久发生京都大地震,被认为是战死者的怨灵在作祟,此时后白河法皇宣布对朝敌无恨,并亲自吊慰平家死者。这给为是否要删除已编入的平家政权歌人而伤脑筋的藤原俊成很大的启迪,他领会后白河法皇的意图之后,便强调‘《千载集》,一片痴心撰之,惟思歌,不念人’,以此作为其编撰的方针,即实录他们的歌,而不署其名,故本集的歌作者,许多是佚名的。从而在动乱中比较完整地保存了当时的秀歌。

俊成将撰歌的重点放在当代时代感伤性的抒情歌——咏叹人世的无常和对现世的厌离的述怀上,浓重地抹上了宗教的色彩。因此入集的歌以同时代的歌为主,占总歌数的一半以上,多采自当时的私家集及歌会的佳作。其中入集歌数最多者是俊赖和俊成本人。一说,一稿本俊成人集的歌数并不

多,只有 11 首,上奏后奉宣令增加,才多达 36 首①。还有西行也入集 18 首。他们确实代表了上述的新的感伤抒情歌风。

以俊赖、俊成自以为最得意的秋歌为例:

篱篱草原莫名悲
伏见故里日暮秋（俊赖）

向晚原野秋风起
深草故里鹌鹑啼（俊成）

他们写自然,没有追求感觉的新或客观形象的美,而是着重通过幽玄的象征表现，表达一种渗进自然中的象征性的感情，从而创造出情趣的余韵。

从整体而言,本集是继续解决传统与当代的交融关系,一方面继承万叶歌、古今歌的传统,以‘词古心新’的基本方针,试图统合传统多样的古歌歌风;一方面又以‘以心为主’,沿着同时代的改革新风运行,注意新的构思、新的感受方法,以及新的审美价值取向,开拓了一个新的幽玄余情的歌世界,从而维持歌集的多样性。俊成提出‘心词幽玄’的歌学论诞生于镰仓时代,将于近古卷另述。

池田龟鉴总结《千载和歌集》的历史意义时写道:“《千载集》诞生后,意味着确立了统一《后拾遗集》、《金叶集》、《词花集》的幽玄体。可以说,俊赖和俊成实际上是分裂了的平安朝文化的统合者,同时也是镰仓时代文化的创始者。”②

① 大曾根章介等编:《和歌》(研究资料·日本古典文学)(第六卷),第 104 页,明治书院 1986 年版。
② 池田龟鉴:《日本文学史概说(二)·平安时代》,第 47 页,收入《岩波讲座·日本文学》,岩波书店 1931 年版。

这时期与藤原俊成心心相通并称改革歌人的西行（1118～1190），除了给俊成提供私撰的资料，协助编撰《千载和歌集》外，他独善独行，创作了驰名于世的家集《山家集》（年代不详，1190 以前）。西行原名佐藤清义，武家出身，23 岁上，突然出家，信仰本地垂迹。他的出家原因，众说纷纭。有说出于道心，有说由于个人的挫折，也有说出于失恋或对时代的不安。他出家时曾作歌云："话说珍惜焉不惜，今世舍身乃护身"，"舍身之人果舍乎，不舍身者乃舍矣"，含蓄表露了自己的胸臆，也许从中可以发现他出家的某些动机吧。西行出家后，先于京洛周边的寺庙或草庵修行，后到高野山隐居，并周游奥陆、四国、中国地方，做修行之旅，接触大自然，以净化身心。晚年在伊番势地方度过。他与大自然对话，扩大了他的视野和创作四季歌的素材，成就了他的自然咏歌，也造就了他的《山家集》。西行的著作，除《山家集》外，还有《西行法师家集》、《闻书集》、《残集》等。

《山家集》分上、中、下三卷，上卷为四季歌，以秋歌为最多，中卷为恋歌、杂歌，下卷以杂歌为主，还加入旅歌、恋歌百首、十题百首，以及与藤原俊成的赠答歌等，显得比较驳杂，并不算严密。本家集主要收入是西行移居伊势以前的歌作，入集总歌数为 1500 余首。西行之所以自撰《山家集》，如在跋文中所云：

> 这些歌都是根据山里人所述而写就的。因此彼我情况既然是采集古今之事，时间地点自然情况各异。

以《山家集》作为歌集之名称，恐怕也是要表达此乃"山里

人”的歌之意吧。从这里也可以解读出他自撰此集的宗旨。歌人爱咏秋月和秋景,更爱诵樱花,有‘樱花歌人’之称。现将他的颂花咏月歌各举一首如下：

吉野山雪落樱枝
是年花开稍嫌迟（上）

泪珠濡袖月在手
思忆绵绵昔日秋（上）

在《山家集》中收入这类樱花与月的歌最多,西行对樱花和月是无限执著,抱有一种特殊的亲和感。可以说,对西行来说，樱花与月是一种具有特别意义的存在。小西甚一解释说，西行如此爱花与月，因为他将吉野的花寓喻菩提（真理的体验),分别将云象征烦恼,月象征真理的体现者的佛。也就是说,花、月象征佛教的真理世界①。的确,西行投身自然,拥抱自然,乃至将自己的整个生命寄托于自然,与自然相亲中隐露虚妄与空无的佛家思想，在虚空中赋予樱花与月的景趣的闲寂美,表现了对自然纯真的爱。同时,他的歌风平易自然,毫无虚饰,直率地抒发自由的思想和感情,突现其主情性。歌僧明惠曾对其弟子喜海转述西行与他谈过这样一段议论和歌的话：

西行法师常来晤谈，说我咏的歌完全异乎寻常。虽是寄兴于花、杜鹃、月、雪,以及自然万物,但是我大多把

① 小西甚一:《日本文艺史》(Ⅲ),第86～87页,讲谈社1992年版。

这些耳闻目睹的东西看成是虚妄的。而且所咏的句都不是真挚的。虽然歌颂的是花，但实际上并不觉得它是花；尽管咏月，实际上也不认为它是月。只是当席尽兴去吟诵罢了。像一道彩虹悬挂在虚空，五彩缤纷，又似日光当空辉照，万丈光芒。然而，虚空本来是无光，又是无色的。就在类似虚空的心，着上种种风趣的色彩，然而却没有留下一丝痕迹，这种歌就是如来的真正的形体。（喜海《明惠上人传记》）

从西行这段对歌的议论中，不难看出他对自然观照的虚妄和空幻，因而他的歌既表现了自然的美，表露他草庵隐士生活的孤独与寂寥，也反映了释教的哲理，就是他自己所说的“如来的真正的形体”——大日如来的垂迹。所以他进一步对明惠说：“咏出一首歌，就像铸造一尊佛”（《明惠上人传记》），他的咏歌与佛心是一如的，显示了闲寂的风格。这种风格为其后宗祇的连歌、芭蕉的俳谐所承传和发展，形成“闲寂美”的审美观，对于日本诗歌的新创造产生了不可估量的影响，同时对近古的随笔文学，比如鸭长明的《明月记》、吉田兼好的《徒然草》等的影响也是很大的。

平安时代后期的《后拾遗和歌集》、《金叶和歌集》、《词花和歌集》和《千载和歌集》，不是和歌中兴期三代敕撰集历史的简单重复，而是在一个新的层次上的发展。其显著的特点是表现私家日常性的和歌，比表现公家礼仪性的和歌要发达得多，开辟了个性化的歌风。

就这个时期的和歌的基本特征来说，一是上述以敕撰集和歌为中心，掀起了和歌革新的新风；一是随之而勃兴的以歌学论为中心的文艺批评。首先值得重视的就是歌会质量的提

高，促进了歌论的发展。此前歌会的赛歌，以娱乐性为主，取得愉悦为满足，并不看重胜负。而这个时期，歌会赛歌的评判者都由参与当时代的敕撰集的编撰者如源俊赖、藤原清辅、藤原俊成担当，以评判出秀歌作为赛歌的主要目的，因而参与者对胜负非常重视，认为胜者是一种荣誉。由此判词也受到重视，多从文艺批评出发，提高了判词的质量，为促进歌学超越前代的歌学论创造了条件。在这种情况下，歌学书应运而生，尽管尚未成熟到建立自己民族歌学体系，但它却为下一个时代歌学的发展打下了基础。

这四代敕撰集连同异于其趣的这个时代最流行的最后一部私家集《山家集》，在歌学上渐次确立了幽玄体，对于平安时代后期和歌的再昌，培育近古和歌的要素，推动古代和歌向近古和歌转型，促进歌集的编撰走向新的规范化，以及歌学走向成熟，都产生了重大的影响。历史呼唤着标志近古和歌革新的《新古今和歌集》的诞生，以及新歌风的全面实现。



第十四章 历史物语与说话文学的崛起

历史物语的诞生——说话文学与佛教说话集——《今昔物语》及其他

第一节 历史物语的诞生

《源氏物语》问世后半个世纪,即平安时代后期,物语文学保持其传统，继续诞生了《夜半惊醒》（作者不详，1043～1067）、《狭衣物语》(作者不详,1053)和菅原孝标女的《浜松中纳言物语》(1054)等虚构物语的代表作。同时，物语又出现多种的表现形式,产生新类型的物语文学,一类是历史物语,一类是说话文学。

历史物语是继承《古事记》、《日本书纪》的编纂理念,同时又接受以《源氏物语》为代表的使用假名文字创作的虚构物语的影响,一改迄今以汉文书写历史书的传统,采用假名文字与物语的模式来书写历史,分编年体和列传体两种,它们忠实于

历史,基本上以史实为基础,赋予物语的结构、人物形象和场面描写的文学性，达到历史性和文学性的相结合。但它与历史小说取材于史实,又虚构某些故事和人物不同,而是多做文学的润色,充分发挥文学的想像力。由此,物语文学又诞生一个新的形态——历史物语。

历史物语虽然继承了《古事记》、《日本书纪》的编纂理念,而不称为历史书,因为它的文学因素更多。虽然接受了《源氏物语》的物语创作形式,而不称为物语文学,因为它又基本上不脱离真实的史实,历史的因素更多。所以,形成物语文学的一种新模式——物语式的史书，文学史称之为历史物语。

历史物语产生的时代背景：一是日本史书从《古事记》、《日本书纪》始,至延喜即 10 世纪初《三代实录》止,正史的编纂工作中断，极需要一种新的形式作为这一过渡期的历史记录,同时又能弥补一般正史无法表现的人性机微的不足,而物语体史书便是这样一种尝试。一是王朝贵族社会即将走到了尽头,以藤原氏为中心的贵族生活已经到了烂熟的地步,显露出他们从荣华走向衰落的苗头，新的武士阶级已经现出作为新兴力量的发展势头。不甘于这一历史发展进程的贵族们欲图维持他们荣华生活的美梦，于是他们的文人墨客便极力地欲将他们的荣华生活记录下来，以在虚幻中保持他们的荣华的永恒性。所以。它们以描写上层贵族，特别是他们的权力者藤原道长的荣华生活作为主要题材。从历史物语的鼻祖《荣花物语》到《大镜》、《今镜》、《水镜》、《增镜》,统称"四镜",形成历史物语的高潮。因此可以说，应运而生的历史物语承担了这一历史角色。一种"历史+物语"的新的文学形态——历史物语便是这个时代的产物。

《荣花物语》(前编约 1030 ,后编 1092 以后),作者谁人,存

在争议，一般从物语的环境、立场、交友等情况推断是女作家赤染卫门所作。也有学者认为该物语全四十回，分前后两篇，非出自一人之手，是由多人创作，最后由赤染卫门统稿完成①。但也有学者对此质疑，认为《荣华物语》最后一回'紫野"的记事是宽治六年(1092)，如是赤染卫门所写，是时她已超过120岁的高龄了，且书中第一回'月宴'交待写始世后60余年的事，就应至第三十回'鹤林'止，在类似跋言中也说明记载至万寿五年(1028)二月止，则远远超过上述言明的年限，加上后篇十回明显劣于前篇三十回，所以推断后篇十回是后来出自他人之手补笔的②。

赤染卫门是儒学家大江匡衡之妻，长期在宫中侍奉藤原道长的家室伦子，目睹这个执政者藤原道长极盛之时尽享荣华的一生，便以此藤原氏盛衰的史实为主线，展开以道长物语为中心的创作，详细地描写了道长荣华的一生。之所以称为历史物语文学，因为它与《源氏物语》等虚构物语不同。首先，它是采用编年体，乃至按时间年月来写作从宇多天皇起至堀河天皇止的历史。其次，具有强烈的历史意识，是经过历史考证，用作者自己特定的史观，着眼于史实的记录。具体地说，是站在摄关政治的立场，对藤原道长通过其女彰子、妍子、威子、嬉子入宫皆成皇后而结成外戚一派尽力呵护，对藤原道长尽情赞美，称他有'虎子如渡深山峰'的气势。就连道长出家后，也多着墨称道他的佛事善业。

特别是作者将描写的范围，局限于皇室的君臣之事和藤原道长的宗系，笔触基本未及宫廷以外的人和事。就是谈到

① 市古贞次责编：《日本文学全史》(2，中古)，第405～406页，学灯社1979年版。
② 久松潜一《增补新版·日本文学史》(中古)，第653～659页，1981年版。

道长的事业成败得失,也没有触及具体的谋略事实,成也罢败也罢,都归结于‘前世因缘’。更没有揭示皇室内戚与外戚两派的争斗，没有讽喻与批判当时的社会。特别是前编头十回,以记录史实为主,没有《源氏物语》那种敏锐的观察力和艺术的魄力。

但是,《荣花物语》又不是单纯的历史书,它很重视文学性,描写人物虽都是实有其人,并非虚构的人物,作者将这些人物置于历史真实的舞台上活动的时候，对人物的喜怒哀乐的感情，又多赋予某种生动的情趣性，以及在政治情势变化中,对人物的复杂心理的描写和生动的对话,又多有文学虚构的成分,以形象化来表现人性的真实和美,人物形象是非常丰满的。比如‘浦浦之别’一回,对道长贬谪伊周的悲剧命运的描写,就仿效了《源氏物语》的‘须磨’一回对伊周被流放的描写,在伊周左迁史实的基础上加以艺术的虚构,其中对伊周接到流放的敕令后,深夜冲破重重的警戒,来到其父道隆墓前哭诉冤屈,以及其母贵子拥抱伊周,并与伊周同乘牛车赴流放地的描写,情真意切,甚为感人。

还有‘日荫下的蔓草’一回对道长之子、17岁的显信突然出家,道长闻之,震惊之余,翌日登比睿山,放下官架子,与显信动情的促膝谈心,声泪俱下地劝说儿子转意还俗,表达了慈父之情，作者是这样描写的：

> 老爷带着数人匆匆登山，恨不得立即赶到目的地。老爷心知肚明，自己的儿子与一般僧人是有区别的，不然，如何能够体现出这种美好而尊贵的怜爱之情呢。父子一见面，老爷潸然泪下。这时候，老爷的心情悲痛欲绝，实是可怜兮兮。老爷不停地说：“你这是为什么啊？

有什么忧心事、伤心事呢？是为了不满加官晋爵的事，还是为了女子的事呢？别的事我不知道。我只要还有一口气，我会千方百计为你解决的。你母亲为你忧心忡忡，为父的我更不用说了。”老爷说罢，几乎成了个泪人儿了。

……

作者这段父与子的情爱的描写，没有依照由赖通登山劝说，道长是在显信出家 4 个月后才登山参加受戒仪式的史实，而虚构了道长当时亲自前往，以增加父爱的人间真情，文学性也表现其中。这两回创造了一个个楚楚动人的文学形象，以展现人性之美、人情之美和悲哀之美，在全书中是最富文学的抒情性的。

历史是荣华与衰落的交织。因此，历史物语的主眼，就需要把握人生的荣华与悲哀的两面性。作者对晚年的藤原道长的失意、出家、病与死的描写，竭力挖掘在正史中难得表现的人性的真实，落下了许多《源氏物语》中的晚年源氏活生生的影子，某种程度上改变了历史的真实，以反映其表面的极度荣华，内里却隐含着的更大的悲哀，抹上更多人情味的色彩。前编第三十回已写到藤原道长之死，本可终结，但仿效《源氏物语》于源氏死后又加‘宇治十回’描写其继承人的结构，增加了后篇十回，以道长之子赖通作为主人公，描写范围也不出作者对道长继承人赖通在宫中过着贵族生活见闻的记录，明显地是一般历史的叙述，大大地弱化了文学性。

在全书的历史叙述中，描写了宫中的天皇即位、立后、皇子皇女出生、贺宴、丧葬、佛事法会等种种的宫廷的生死、婚葬仪式和风俗习惯，还描写了绚丽的四季自然风光，乃至宫中举办的歌会，叙事中插入了 620 余首和歌，散文与韵文结合，不

失其文学的要素，具有很高的艺术价值。尤其是描写道长的信仰生活时，比如‘疑惑’、‘音乐’、‘玉台’、‘鸟舞’、‘鹤林’诸回颇富佛教色彩，描写道长对佛教的皈依和虔诚的道心，同时还描写了营造法成寺金堂的壮景、巡拜各偏堂的盛况、迁佛供奉的仪式等，就引用了许多佛典，采用了许多佛语，并兼用佛典的文体，展现了现实世界中出现的‘极乐净土’的景观，也为历史故事增添了特异的色彩。

可以说，《荣花物语》既有继承国史的传统，忠于按年代记录史实的一面，又有在具体场面和人物心理描写上根据故事的需要，脱离史实而经由作者主观的创造，充分发挥艺术效果的一面。这样，历史的真实与艺术虚构的结合，便成为《荣花物语》的特色，其文学的价值恐怕也在于此吧。

继《荣花物语》之后最重要的一部历史物语，就是《大镜》（约 1025 以后）。作者不详，推测是一亲近藤原氏族的男性贵族。由于书中写到故事讲述者之一是大宅继世，是继世的体验谈，所以也有一说认为是继世所作，由此书名亦有称《继世物语》者。内容也是以藤原道长为中心，描写藤原氏盛世的历史。但与《荣华物语》一味赞美道长不同，它在赞美道长荣华一生的同时，也或多或少地议论了道长的历史功过。

在创作方法上，也与《荣花物语》采取编年体不同，它学习中国《史记》，采用了帝纪·列传体。帝纪从第五十五代文德天皇始至第六十八代后一条天皇止，凡十四代 176 年的天皇本纪；纪传则从文德天皇时期的左大臣冬嗣起至太政大臣藤原道长止，共 20 名大臣列传，其中也是以道长传为中心。但是，它与《荣花物语》只是艺术再现道长的荣华生活不同，积极地展开了对传主的荣华诸相和历史必然因素的叙说，其视野可能更广阔一些。同时，它与《荣花物语》一味赞美道长方式也

不同,作者以自己的独自观察力,对道长的摄关政治转向院政政治的历史必然进行的评说,以及对外戚政治的性质、道长的两重性格,以及道俗男女的种种世相的描写,都是《荣花物语》所没有的。作者在赞美道长的同时，还带有一定的目的意识，通过道长这段荣华历史的因由，来揭示当时的外戚政治现实，即藤原家族的盛衰全赖政治的联姻的成败。尤其是有关藤原兼通与兼家的政治纷争、花山院退位出家的真相、一条院东宫辞退的内幕等揭发性和暴露性的描写，多少具有一定的批判意识则是显而易见的。当然，这种批判的意识并不是基于政治的理念，而是出于直感的印象式的批判。

就文体来说,与《荣花物语》采用物语体不同,历史故事是由名叫大宅继世、夏山繁树两位百余岁老翁和繁树妻、一位年轻侍生的一问一答的对话形式而展开,其中以继世主谈,回忆和现实交织。问答形式则是先从天皇列传开始，简单地叙述历代天皇治世历史,以及与藤原家族的关系,然后详尽地展开摄关的女子左右皇位的命运的描写，立体式地叙述了这百余年摄政期的君臣关系的历史，以及院政期起始与源氏一族的矛盾与纠葛的故事。在这些问答中，议论了不少作品中人物的人性弱点，对人生问题做了仔细的探讨和沙龙式的批评。这种使用问答体,可以比较容易发挥作者的文学想像力,而不同于史论书平铺直述式的带更多的客观成分，而且作者插叙了历史人物的逸事、皇室人物出家的趣闻、和歌技艺的风流、神道祭祀和佛教信仰的神秘等故事，时而发挥作者个人的想像力,多少带有虚构的成分,以增加其文学性格。所以说,《大镜》是‘半历史半文学的作品’,创造了历史物语另一类新的模式。

一位日本学者对这两部占据着历史物语最重要地位的作

品做了这样比较的评论:"《荣花物语》试图仰赖历史事实为题材,从实际上的形象方法来说,是通过运用虚构的手段,将人物的内面真实的闪光,以文学的形式表现出来。《大镜》则是大体上原原本本地沿袭和继承《荣花物语》,而且目的相同,始终赞美道长,虽然如此,它却加入了对当时社会的剖析和政治的尖锐批判。"①

"四镜"中的第二部《今镜》(约 1170),成书比《大镜》晚百余年。作者有多种说法，一说是汉诗人、歌人藤原为忠之子、同是歌人的为经所作,为经与其兄弟为业、赖业出家后,分别改名为寂超与寂念、寂然,俗称"常磐三寂"。平安时代末期的《古迹歌书目录》载有"《新镜》两帖,寂超作"。这里的《新镜》指与《大镜》相比的新而言,即《今镜》也。史书《日本纪私抄》也认为《今镜》作者乃"三寂随一也",故藤原为经作此说是当可信的。

《今镜》的诞生时期,正是处在保元、平治之乱时期,贵族社会走向崩溃,武士阶级兴起,时代面临历史性的转折。但是《今镜》没有很多反映这段动荡的历史,连重大的保元、平治之乱也一笔轻轻带过，对政治人物执迷于权力的事也着墨不多，却将笔触伸向对太平盛世的王朝历史文化的回顾，沉醉于宫廷的歌会、乐会这样的雅兴,谈和歌论音乐,尽情地对琴棋书画的风雅生活做憧憬式的描写。

它完全模仿《大镜》的传纪体形式,书中主谈者是大宅继世的孙女菖蒲，百余岁的老妪。她年轻时曾随仕紫式部。全书从第六十八代后一条天皇的万寿二年(1025)起笔,描写了至高仓天皇的嘉应二年(1170)共十三代天皇的 146 年间的治

① 河北腾《历史物语新研究》,第 371 页,明治书院 1982 年版。

世历史、藤原家族与源氏家族的逸事，三者平均着墨，没有突出藤原道长一人的荣华，也没有以道长为中心人物而统一全书。其间还描写了为经自己的身份不高的世家，也可见其父和兄弟的面影，以及自己皈依佛道的理想阅历，还写了一群小人物。这是《大镜》所没有的。

从文体来说，它不是采用对话体，主谈是叙事体，散文与和歌兼及，叙事中插入百余首和歌，艺术地再现当时的艺文韵事、风流闲雅的情趣世界。还引用了一些汉籍和佛典，比如最后描写中宫媞子之死时，就参照了白居易《长恨歌》中失去杨贵妃的场面描写；对有人攻击紫式部写了《源氏物语》要下地狱一说进行反驳时，引用了日本化了的佛教引导众生的妙义，来对《源氏物语》的男女恋爱故事进行评说。它同时设"奈良御代"一回谈《万叶集》，"唐歌"一回议中国汉诗，不仅展现了当时王朝的文化风貌，而且含有文艺批评的意味。

从整体来说，《今镜》是重视客观的史实，不掺入虚构的成分。不过，它主要描写的，不是政治的历史，而是文化风俗的历史。这是作者目睹武士势力抬头，庶民文化兴起渐成风潮，哀婉战乱中王朝文化的危殆，企盼它们能够续存，乃至要亲自以文字将它们记存下来。作者的这种意识是非常明显的。他在书序中写道："都城的大路洁净得一尘不染，如磨亮的镜子似的，无末世之感。社会秩序如斯井然，实乃可庆可贺"，从这段文字中就透露出作者这种对时代变迁似乎熟视无睹，流露出一种无奈的心情，以及努力要将当今的历史文化如一面镜子存照于后世。书名《今镜》的意义是否也在此呢。

可以说，通过捕捉和描写憧憬王朝尚古精神和尊重艺能的东西，就是《今镜》的世界。应该说，它是一部宫廷风俗史、

贵族文化史’[1]。它准确地描绘出这部历史物语与《荣华物语》、《大镜》不同,而具有自己独自的性格特征。

内大臣中山忠亲(1132～1195)著的《水镜》(约1180),纯是历史性的物语书，叙说从传说中的神武天皇即位起至仁明天皇驾崩(850)止的五十四代天皇共1522年间的治世历史，其目的显然是填补《大镜》所未记载的前史的空白。形式是以一个年轻的修行者向老尼讲述从神代起就住在葛城吉野的仙人那里听来的久远的历史故事，史料取自史书《扶桑略记》(1094以后),以编年作平板的叙述,重点宣扬‘成住坏空’的“四劫’思想,佛教色彩浓厚而无什么独创性,历史价值和文学价值都不如前二镜。

“四镜’中最后的《增镜》(约1338)则与上述‘三镜’相隔二三百年后问世,不属于这一时期的作品,而是南北朝时代初期的第一部历史物语。作者有多说，一般认为是当时博学多识的歌人、歌学者一条兼良(1402～1481)继承先行的历史物语而作，主要叙述治承四年(1180)后鸟羽天皇诞生至元弘三年(1333)后醍醐天皇凡十五代、150余年的镰仓时代的历史。它是在上述历史物语的延长线上展开的，而确立自己的史的谱系。它模仿《荣花物语》采用编年体的形式,叙述了这期间十五代天皇的诞生、元服、即位、让位、营宫造殿、建筑庙宇神社、行幸游宴、歌会、管弦雅会、男女爱恋、妃嫔私通,乃至权力争斗、倒幕事件等等,宫中之事,巨细无遗地都加以记述,最后以北条灭亡，予兆建武新政而终结。

在历代天皇的描写中,对后鸟羽天皇着墨最多,尤其是叙述后鸟羽天皇以盛行和歌为中心的文运兴隆，来完成理世抚

① 市古贞次责编:《日本文学全史》(2,中古),第427页,学灯社1979年版。

民的理想,展现王朝文化和宫廷风流生活的种种场面,充满了王朝贵族风雅优艳的情趣。作者对后鸟羽天皇在位时荣华生活称赞的同时，还对后鸟羽天皇被流放隐岐时的没落作了同情的描写,以及特书流放时期所咏唱的两首歌,直率地袒露了后鸟羽自己的心境：

身如浮云心绪沉
命途多舛月影深

美保湾上月朦胧
隐岐茅舍色更浓

这两首歌,是后鸟羽的“‘悲叹、愤怒、绝望、怨恨、谛观’的绝唱”,也是作者自己对时政的一种最后的哀婉自白。对后醍醐天皇的盛衰以及以恢复王朝政治和文化为目的讨幕运动的描写，也是贯串了这种情绪。当时贵族在他们的政治体制终结以后,又试图保持他们的贵族文化价值和审美的价值,作者正是在这种政治文化生态下,尽力书写王朝的文化,成为对他们的时代依恋的一种寄托。比如占有王朝文化中心位置的和歌,在‘四镜’中采用首数是最多的,共 190 余首。因此,“在本书中可以发现中世王朝文学的最后的光芒”①,恐怕这就是作者写这部《增镜》的目的所在吧。

木藤才藏谈及《增镜》成立的背景,以及其时代和作者的关系时指出:“承认在文艺上求风雅之姿,以正政教之作用,乃

① 大曾根章介等编:《历史·军记·历史物语》,《研究资料·日本古典文学》(第二卷),第 151 ~ 153 页,明治书院 1983 年版。

是南北朝时代知识分子的一种普遍的倾向。《增镜》作者连续用美辞丽句来赞誉后鸟羽院的治世，是与这种时代不无关系吧。”①

《增镜》与其他“三镜”不同的是，还用相当的篇幅描写了武家与公家对立→调和→对立的局面，以及“承久之乱”、“元弘之乱”，同时武家在战乱中的兴隆的故事。而在武士兴隆的故事中，艺术地再现了武士的起源、源氏·平氏的对立、源氏的灭亡和北条氏的抬头。当时在与武家、公家激烈争斗的动荡时代里，作者面对王朝的彻底衰败，又通过自己的视角叙述时代激变中兴衰的交替、生死的流转等等。而放在压卷的会战场面里那种武士“赤鬼”般的面相和粗野行动的描写，明显地表明了作者的这种选择的意图，那就是试图最后记录下王朝文化的辉煌，并使之得以继承、延续和发扬，又无法自掩地透露出几分无奈与哀伤。

第二节　说话文学与佛教说话集

从古代末期平安时代院政期贵族社会向近古镰仓时代武士社会过渡，处在社会变动，政权交替时期。作为以女性为中心的创作物语到了烂熟，贵族文学开始走向衰退，文学也处在转型期。从文学形态来说，尝试着种种形式，除了上述历史物语的流行外，说话文学的再崛起和发达，也给文坛吹进了一股新风。从文字来说，平安王朝是以汉字和假名为主，而这一过渡期，则多用和汉混合体、也有文语体，以及汉语、梵语、俗语

① 转引自西泽正二：《〈增镜〉研究序说》，第178页，樱枫社1982年版。

混合的新文体。而且多在武士、僧侣、庶民和下级官人中流行。这几点，显示了这一时代的日本文学的新特色。

所谓说话文学,形式有口诵说话和笔录说话两种,内容则可分为 胎生于神话的说话、佛教说话和世俗说话(包括宫廷和民间的事)三大类 其素材一是取自日本本土和大唐、天竺传来的典籍中的神话、传说、民间故事、佛教故事、艺文故事、童话等 ;二是取自日本古来的历史文学、物语文学、日记文学、和歌集等的资料。也就是说，说话文学是有来自宫廷贵族的文字承传,也有来自僧侣、下层官人乃至庶民的口头承传,并且常常是口头承传和文字承传两者交错而成立的文学。它们在承传中又有创新,对故事的描写具有很强的表现力,对人物的塑造又赋予鲜明的形象性，重视发掘社会生活中人性的机微,同时注重叙事的朴素性、原始性和粗犷性,而不追求贵族文学的风雅性、华丽性和优艳性,大多是短篇。但是,它们忠于叙事的具体性,而大多排拒虚构性,在一定程度上削弱了文学的想像力，有不少说话集没有完全处理好把握素材与确立自己的主题的关系,缺乏自己的构思和个性,只是改编改写先行的说话集,且文字也不够洗练。

从总体来说,这一时期的说话文学,代表着日本文学史上古代到近古转型期的一种具有典型性的新文学模式，它发挥着其他文化形态和文学形态所未能承担的机能，成为孕育近古佛教文学的母胎。文学史上为了与历史物语相照应，也有称说话文学为说话物语者。

但是,说话文学最早起于平安时代初期,主要是佛教说话集。当时从中国传来的佛教已经普及，各种宣扬因果报应思想的佛教灵验谭也随之传入日本,归化僧活跃在道场上,讲说中国佛教的灵验谭和奇异谈，传承的舞台从比睿山而及日本

各地,渐次在日本本土流布并扎下了根,催生着日本本土的佛教说话集,其代表作有《日本灵异记》、《三宝绘词》、《宇治大纳言物语》等,成为说法的重要资料,以宣扬佛教教理为目的,以实用性为主,强调教化和祭仪性的机能,具有佛教说法、唱导的特质。但它对于促进平安时代中后期说话文学的再崛起和发达起到了先导的作用。

作为最早的说话文学、也是最早的佛教说话集,是《日本灵异记》(约 822 ~ 824)。作者景戒,生卒年代不详,奈良时代僧人,精通经书和梵学,可是家境一贫如洗,按他自己的说法,就是"无养物,无菜食,无盐无衣无薪。每万物之无,而思愁之,我心不安,昼复饥寒,夜复饥寒"的状态。因此他"剃除鬓发,披着袈裟,弹指者,灭罪得福也。"(本记下卷自传)他弃俗入戒,"以唯识为宗",任药师寺传灯住位僧后,曾离开近徽,足迹踏遍遥远的诸国,弘布佛法,也接触到许多地方的民间说话。同时他与归化僧又有广泛的联系,从他们那里了解到许多有关中国、百济等异国的佛教文化。也许有了这段悲苦的经历和生活的体验,才产生景戒写作《日本灵异记》的直接动机。

关于《日本灵异记》编纂目的,作者在上卷序文中写道:

> 匪呈善恶之状,何以直于曲执,而定是非。叵示因果之报,何由改于恶心,而修善道乎。昔汉地选《冥报记》,大唐国作《般若验记》。何唯慎乎他国传录,弗信迹于自土奇事。目瞩之不得寝居,心思之不能默然。故聊注侧闻,号曰《日本国现报善恶灵异记》,作上中下三卷,以流季叶。

作者在这一序文最后强调:"祈览奇记者,却邪入正,莫作

诸恶,奉行诸善。'即其目的在于唱导'现报说'和'灵异说",前者指'现报善恶",又称'应报说话"后者指具现佛力,又称'灵验说话"。也就是说,景戒编撰此书,是为了搜集善恶因果报应的实例,以诱导众生,改恶心,修善道,祈求极乐净土为目的。

这一佛教说话集,正如景戒所云,是受中国唐代的《冥报记》、《金刚般若经集验记》的启迪,但他不是单纯的模仿,只学习此二书的形式和某些修辞,以及借用少量中国题材,而强调内容要以'自土奇事'来编写,因此作者对书名加上"日本国"三字,以突现其本土性,亲定全书名为《日本国现报善恶灵异记》,全三卷共收入 112 条说话,以大和国文化中心地的说话最多,其次是纪伊,可能是他的出生地,记录纪伊国的说话也很多。再次是河内、丰前、筑前、肥前、肥后诸国的一系列说话,按年序编列,前后相互照应,说话谭始终连贯,全书比较完整和统一。下卷卷尾附有作者自传。

本书诞生在日本汉文学最盛期,采用变体汉文书写,歌谣、和歌则采用万叶假名,记录了采集自侧闻和口传佛教东传以来的灵异谭。内容方面,上卷是'侧闻",中卷是'口传",下卷注明是'我所从闻选口传倘善恶录灵奇",说话对象既写佛寺的史话、诸佛的生涯、从天皇到高僧等的历史人物,也有初登文学舞台的庶民。各条说话末尾注有训释,多引用了经文。总之,以佛教'因果报应'的说话为主体,叙述的都是根据日本口头承传或古文献记录的异事奇谭,比如'捉雷缘",写雄略天皇获知内侍栖轻窥见其与皇后寝状,便命栖轻捉鸣雷。栖轻马上捉了一落雷带回呈上天皇。这时雷放射出亮光。天皇惊恐,令将雷放回在落下的地方。不久栖轻逝去,天皇哀思之余,将栖轻葬在落雷的地方,墓碑写上'捉雷的栖轻之墓"。于是雷怨之,落在碑文柱上,夹在柱间而被捉住。重建的碑文改

书为“生死都捉雷的栖轻之墓”。另一说话“狐为妻令生子缘”,写一男子想找一女子为妻,在路上遇一美女,两人结婚,生下一子。家犬向妻子张牙舞爪，妻让夫杀之。丈夫不杀。妻子变成狐的模样登上篱垣走了。不久改姓狐的儿子也走了,等等,这类说话讲的就是怨灵和奇谭的故事。

此外,还有记录从雄略起历代君臣治世、寺社缘起的逸闻故事,比如‘圣德太子与乞食谭”,写圣德太子巡游途中,在一乡村路上遇一疾病缠身的乞丐，太子脱下自己的衣衫让乞丐穿上。归途又经过此村路,乞丐已不在,却只见太子的衣裳挂在树枝上。太子取下自己的衣服再穿上。侍从说“:贱人穿过的衣服太秽,尊免再穿它。”太子仅答道“:你不懂。”后来圣德太子获悉这乞丐已死去，就造墓葬之，后来太子遣人去看墓，墓口未开,入葬其中的人却已不见了。墓口立着一块歌碑,歌曰“:多鸠溪水纵绝流,太子芳名仍永留。”

在佛教说话中,以私度僧的布教修行的经验谭为主,私度僧是未经官方许可而私自超度、入住民间私寺的僧人,他们与官立大寺无缘,却与民众日常生活保持密切的联系,话说卑贱者得佛力相助的故事,比如‘沙弥镜日谭”,写梦中见镜日,这位沙弥前世修上品善行,今世身高一丈余,而景戒前世连下品善行都未修得,身高只不过五尺余“;永手恶报谭’则永手破坏佛家信敬的三宝,死后恶业不消,堕入地狱,其子家依供奉佛事,以求赦罪,但他也魂漂中道,如此等等,这些‘聚众教化,并妄说罪福’的说话,最典型地反映了当时的庶民生活信仰和受容佛教的情况。它的文学性更多的不在抽象教理的叙述，而在叙事中对具体事物的细部描写十分精确、生动和多彩,还不时在说话中插入一些歌谣。所以当时《日本灵异记》大为流行,成为以民众为对象的说法、唱导的资料集。

《三宝绘词》（984），作者是文人出身的源为宪（？～1011）。为宪之所以撰著此说话集，据其在序文中说：这是奉冷泉上皇之令，为其二皇女尊子内亲王而作，并"令图绘如载经书文，令献其名曰三宝绘，令传言人结三归缘，其数分三卷"。本书正是奉此令以文配画的形式，以求达到"见绘悟文，读文通绘"，更便于在大众中弘布佛法。可惜绘画现已失传。词章采用变体汉文体、和汉混合体，摆脱一般平板的叙述，满怀感情地书写了佛、法、僧三宝，说话与赞颂三宝功德的故事。全书三卷，由释迦本生谭、发现法力谭、今僧勤事谭三部分说话构成，以经论为主轴，以《日本灵异记》的素材为依据，以现世安稳后生菩提得果之理为主题，展开诸佛菩萨和寺院的缘起、释氏传记、圣德太子崇佛说话等。可以说，这既是一部佛教艺术史，也是一部形象的佛教史。

《宇治大纳言物语》（约1052～1077），编著者源隆国（1004～1077），成书年不详，但《宇治拾遗物语》记载，是源隆国晚年闭居宇治平等院南泉房编辑的，而平等院建于永承七年（1052），隆国逝于承保四年（1077），故据此推断在这一期间成书。此书现已散佚，据《宇治拾遗物语》序的记述，内容主要是集录中国、印度和日本本土的佛教因果报应谭、灵验谭、奇异谭、和歌说话、世俗说话和滑稽谭等。据日本一些学者对其后诞生的一系列说话文学的比较研究，发现与这部说话集有许多相同的内容，连某些细节的表现也有不少一致的地方，推断是从它派生出来的。因此有学者认为："这部散佚的说话集，成为从平安时代末期至镰仓时代出现的一系列说话集成立的有力的母胎。隆国在说话文学史上的功绩是极其巨大的。"①

①《日本古典文学大辞典》（简约版），第1768页，岩波书店1986年版。

还有荣源(生卒年代不详)的《打闻集》(1134 以前),同样收录了中国、印度和日本的佛教说话,内容以佛法的流布、数法经典、高僧灵验、佛寺缘起为最多,也有因缘譬喻谈等,与同时代的说话集有不少共通性,也存在各自微妙的差异,但其文学的价值和影响不及前几种佛教说话集。

在佛教说话集中,《日本灵异记》以及《三宝绘词》、《宇治大纳言物语》对后来的说话文学的影响很大。直接的影响是诞生了《今昔物语》、《宇治拾遗物语》等许多重要说话集,并为《日本往生记》、《续本朝往生传》、《拾遗往生传》、《后拾遗往生传》等众多的往生记提供了丰富的资料。间接影响乃及至近古的佛教文学。

第三节《今昔物语》及其他

平安时代中后期的说话文学,除了佛教说话以外,大致可以分为二大类别:一是世俗说话物语集类,以承传民间故事为中心,颇具庶民性和地方性,无论从内容或从表现形式来说,都具有较高的文学价值,代表作有收录佛教和世俗两类说话的《今昔物语》,以及镰仓时代初期的《宇治拾遗物语》等;二是笔录说话集,根据当时的谈话笔记和日记编成,内容主要是宫廷逸事和贵族典庆,有尊重现实的倾向。代表作有《江谈抄》、《古今著闻集》等。

《今昔物语》(《约 1109),原称《今昔物语集》,凡 31 卷,共计收录上千的说话,是一部无比浩瀚的、日本各种民间说话的集大成之作。尽管全书良莠不齐,但仍不愧为平安时代说话文学中最古最大的宝库。31 卷中,有 3 卷只留题名,是本文

散佚还是尚未编就,未详。还有不少说话,文字脱落,也许是经历不断传抄的缘故。

编著者有多种说法,一说它的构成分天竺(印度)、震旦(中国)、本朝(日本)三大部分内容,与《宇治大纳言物语》相类似,故推测是源隆国编著,但此书成书年限与隆国殁年之间有矛盾,此说似不能成立。也有僧正觉猷、僧正忠寻、觉树少僧都、源俊赖、大江匡房、白河上皇及其僧侣集团等诸说,依据的事实不足,难能确定。一般倾于以大寺僧人集团编撰的方向考证,故编著者至今不详。成书年份,因无序跋,只从书中记载的出场人物和发生事件,以及上下限的出典的年份来判断,大约成书于 1109 年。

从内容来说,《今昔物语》的印度、中国、日本的佛教说话和世俗说话中,印度说话和中国说话各五卷,日本说话 21 卷,分量占绝大多数。全书每一说话,都以‘今昔’二字始,‘下回另述’结尾。

印度说话主要叙说释迦出世前的本生、譬喻谭、释迦成道、传法、教化、佛法功德谭,以及释迦涅槃后佛弟子传法、教化、三宝灵验功德诸谭。概括地说,就是描写释迦从出生到涅槃一生的佛法功德传、释迦涅槃后印度佛教传播的状况,它虽无专立世俗编,但通过释迦出世前的本生谭和譬喻谭的动物故事、世俗故事的生动描写,这已经存在着佛教说话向世俗说话展开的倾向。

中国说话主要讲述佛教传到中国、弘法、造佛写经的功德谭、诸佛《大般若经》《法华经》诸经和三宝的灵验功德谭,因果报应的现报善恶谭,以及世俗孝养孝子谭等,并按年代顺序附秦始皇、汉高祖、汉武帝、唐玄宗等创始的中国秦汉历史,除贯串佛教思想外,也有儒学思想在其中,比如孝养属佛教范畴,

孝子则是儒学的伦理观念。在皇帝谭中更有世俗恋爱的故事，比如描写了失宠的后妃与一男子的恋爱情节。更值得一提的是，在卷十“世俗”说话中，分医术谭、学问谭、音乐谭等，涉及孔子、庄子、费长房、燕丹等世俗的传说杂话。这显然大大增加了世俗说话的内容，从一般概括性的说话，发展到特殊的带个别性的说话。中国篇主要的资料是依据唐临的佛教说话集《冥报记》，但《冥报记》有关世俗说话，是以同时代的真人真实事为主进行创造，主要强调“今”——用见闻的形式记述，而《今昔物语》借来的，主要强调“昔”——用传承的形式来叙说。也就是说，根据编撰者所认知的时代意识来编纂，有的是直译，有的是意译，也有的则是根据典籍的记述有意识地按“汉为和用”而加以适当改编，将它们说话化。

日本篇各卷，明确分为佛法编和世俗编二大立类，佛法与世俗是互相对应的，不可分割的世界。佛法编主要记述从泛佛教到南都诸宗、真言宗、天台宗的东传日本弘法、东大寺等七大寺塔的建立、维摩等三大法会的缘起、僧尼净土往生、阿弥陀信仰、观音地藏诸佛和《法华经》诸经的灵验功德、三宝加护、天狗异类、现报善恶等因果报应诸谭。在讲述佛教传入和流布的故事中，从对引进佛教建立功勋的圣德太子到鉴真、空海、最澄等，都成为故事的主人公。主要资料依据《日本灵异记》、《三宝绘词》、《日本往生记》等。

世俗编则主要描写俗界统治者藤原氏族的逸闻、源平二氏之战、武士的骁勇、高僧的智慧、僧侣的杂话、民间的宿报、天狗灵鬼的怪异、盗贼等的恶行故事，富于物语性，颇具浓厚的世俗色彩和民间色彩。更引人注目的，就是加入医术、阴阳术、相扑、赛马、管弦、诗歌、歌物语等的技艺文学的说话，乃至古来对男性生殖器崇拜和以女性为中心的恋爱故事等等，采

录了当时全国从法界到俗界的奇谭异闻，具有非佛教的性格。主要描写对象不仅仅是此前物语的皇室和上层贵族，而且还包含众多其他物语、日记文学鲜见出场的地方豪族、武士、町人、农民、樵夫、医士，乃至所谓卑贱者等社会各阶层人物，还有许多拟人化的畜类和超自然灵性的妖怪等，他们(它们)第一次代替迄今的上层贵族，成了文学的主人公，拓宽了新的主题，特别是武士谭、鬼灵谭、恶行谭都是独辟的题材，同时展现了社会不安定的世态，与佛法篇在文化意识上是存在落差的，比如天狗异类谭是与佛教对立的存在，所以作者有时让中国传去的作为超自然存在的天狗转生为佛教徒，有时则让天狗败北逃回中国，以维持佛法的圣洁。大多说话含有教戒的意义。

日本世俗篇主要资料，是依据《后拾遗和歌集》、《江谈抄》、《俊赖髓脑》等，此外也有依据《大镜》、《竹取物语》、《伊势物语》等的痕迹或者说将它们说话化，还有编著者自己采集的民间口头传说和街谈巷议的人间喜怒哀乐的平凡事，甚至包括像杀害花山院女皇事件这样的史实。而且在配置方面，许多构思是与中国篇对应的，比如贤人谭与藤原列传 武人谭与兵道、诸艺谭(音乐、和歌等)与诸道谭(医术、阴阳术、学问等)诸谭是对照的。日本篇所欠缺的首卷即全书的卷二十一，推测内容是王朝史或皇室谱系，恐怕也是根据与中国篇皇帝谭的对应而设想的吧。而且孝子谭是佛教传至中国，与佛教接触与融合而产生，中国篇辑录此类说话，其构思也还含有日中说话巧妙对应的意味吧。

编著者在日本世俗篇里，描写的真实性的同时，更多的是充分发挥了文学的想像力。许多故事不仅与佛教无关，而且有些说话含有破坏偶像的意味。比如‘ 无智慧圣人的故事 ’最

具典型性。

“ 无智慧圣人的故事 ”是描写身居爱宕山上勤修《法华经》的高僧向猎人讲述了他诵经得功果，普贤菩萨每夜都显灵。于是，某夜猎人和高僧及其弟子等候菩萨的来临：

> 行将夜半时分，只见一片白光，恍如月出东山。山峰上狂风骤起，僧房内一片明亮，犹如月光的投射。一眼望去，但见骑着白象的普贤菩萨自天降临，容姿十分尊严，静静地立在僧房前。
>
> 高僧啼泣，顶礼膜拜。尔后对站在身后的猎人说：“ 施主为何不礼拜菩萨 ？”猎人答道“：自当顶礼膜拜。”但他心中暗自想道“：高僧经年奉持《法华经》，能看见菩萨现身，是理所当然。惟我根本不懂诵经，若看到菩萨显灵，岂非咄咄怪事 ？”他又落入沉思“：一切都出自诚信，我不妨试试，想不致有所得罪吧。”于是他拉开弓，将箭射向菩萨胸口，只见那火光顿时消失，发出一阵轰鸣，声响遁向山谷的方向(中略)到了天明，循血迹寻去，在谷底发现了一只中箭死去的大野猪。（卷 20）

这个故事点出人们迷信的菩萨原来是只大野猪，作者如此发挥文学的想像力，借此抨击了似有智慧者高僧的愚昧，似愚昧者猎人的智慧，其破坏偶像崇拜的行动是血淋淋的，非常激烈的。在这类说话中，就难见‘ 念佛三昧 ’。

另一个反映王朝末期社会现实生活的“ 贼人登罗城门楼上见死人的故事 ”，是这样描写道：

> 今昔。从前有个汉子为了偷盗，从摄津国来到罗城

门。天将明亮，城南人多，他心想：要等人迹稀少时才动手。于是就躲在罗城门下等待时机。他听见从山城国传来人声。为了不让人发现，便悄然爬到城楼上，隐约地见到一处燃起火苗。

贼人觉得奇怪，从窗格子窥视，只见那里横卧着一具年轻女尸，她的枕边点着灯火。一个白发老妪坐在女尸的枕边，猛拔女尸的头发。

贼人见此情景，百思不得其解，心想："难道是在闹鬼？"他很害怕，却转念又想："说不定也是个死人呢？"于是，他想试试吓唬一下，便悄悄把门打开，拔出刀来，大喊一声"看刀！"便一个箭步飞了过去。老妪慌了手脚，不知所措。贼人问道："你在干什么？"老妪答曰："女主人死后，无人处理善后，放置于此。她的头发太长，我把它拔下来做假发套，你也来帮帮我吧。"贼人把女尸身上的衣服、老妪身上的衣服，连同拔下来的女尸头发统统都抢过来，然后跑下城楼溜走了。

却说城楼上有许多具尸体。据说，人死后无人安葬，就弃置在这城楼上。下回另述。（卷 29）

作者选择作为王城象征的正门——罗城门作为舞台讲述这个故事，以王朝的极盛与都城的荒芜做鲜明的对比，形象地反映当时社会的乱象、人民生活的疾苦，艺术地再现当时历史衰败的世相，最早地育成了某些庶民文学的特质，同时它对现实的表现增加了许多想像的要素，对人性的挖掘也渐次深化，以上诸方面都具有很高的文学性。近代大作家芥川龙之介就以这个素材创作了名篇《罗生门》，当然还有《鼻子》、《芋粥》、《地狱变》等名篇也与《今昔物语》有着千丝万缕的联系。芥川

龙之介在一篇文章中就写道":我以前曾经写过,《今昔物语》充满了野性的美。而其美辉映的世界，不仅是在宫廷之中。因而出没在这世界里的人物,上自号令天下之君,下至土民百姓、贼人、乞丐。不,不仅此也。还及至观世音菩萨、大天狗、妖怪。如果借洋人的话来说，这正是王朝时代的 Human Comedy(人间喜剧)吧。每次翻开《今昔物语》的时候,我都感受到当时人们的哭声或笑声。不仅如此，还感受到其中夹杂着他们的轻蔑和憎恶（比如公卿对武士的轻蔑）的情绪。"①　从这里也可以窥见《今昔物语》对后世文学影响之久远。

还值得注意的是,卷二十五'本朝世俗'的说话'兵道谭",给予与'藤原氏列传'这样的大臣谭同样的配置,说明作者已认知武士地位和作用的重要性。它是以当时日本古代律令制社会走向瓦解过程中,桓武平氏、藤原纯友等地方武士势力新兴为背景,描写了对抗中央朝廷,被朝廷视为犯上作乱而加以镇压，地方势力与中央双方展开了大规模的军事的对抗行动,史称'承平、天庆之乱"。以此'二乱'开始,在展开武士两大势力——源平二氏的'大会战'中,表现了武士的骁勇气质和百般的武艺,包括马术和相扑,表现武士的力量和个性。编撰者的态度,是有意识地反映新兴武士的价值观,以及摄关政治盛极而衰的新的历史倾向。它与卷二十四的'本朝诸道'的各种艺道文化的描写相照应,反映当时艺武两道的诸相,是有着鲜明的时代意识的。

在日本世俗篇里的卷三十'本朝杂事'的说话'恋爱",还有不少性爱平等自由的故事，以及取自先行的虚构物和歌物语的恋爱故事,其中有的描写在当时不仅是犯禁忌,而且是有

① 芥川龙之介:《今昔物语》鉴赏》,《日本文学研究资料丛书·今昔物语集》,第 143 页,有精堂 1975 年版。

犯上之嫌的,比如“女御与高僧的故事”,话说天皇令高僧念咒祈祷为皇后治病,高僧几经推辞,最后奉召治好了皇后的病。与此同时,他对皇后产生了强烈的爱欲。一次,他潜入御帐内,搂住皇后的玉腰,被太医发现,惨遭牢狱之苦。后来高僧变成了鬼,吓得皇后发疯,两人便发生了关系。女侍心惊胆战,皇后却泰然自若。天皇召众僧降鬼。此后 3 个月,鬼未出现。于是天皇回到皇后居所,皇后哭泣不止。那个鬼忽然又从一个角落里跳将出来,走进御帐。皇后也随之进入帐内。天皇无计可施。片刻,鬼从帐内走出来,众文武百官无所措手足。于是皇后又从帐内走出来,在众目睽睽下,与高僧同枕,肆无忌惮,艳事不堪入目。鬼起身,皇后也随着起身。天皇无奈地离开了。在这里,作者这种对性欲的描写,不分上下贵贱,大胆而又露骨,极力表现出一种与王朝物语恋爱故事所表现的优雅含蓄的美完全不同的“野性”的美。因此,作者在文末做了特别的解释:“此事极无不便,惟有肆无忌惮云云。”

从文学史的角度来说,日本世俗篇更具生活的实感,有不少上述这样的例子。可见作者对世俗说话抱有浓厚的兴趣和极大的关心。作者在这些世俗说话中,从多角度出发,冷静地直面人生和窥视人生,反映了平安时代中后期大众社会的世态人情,进一步走向民间,走向庶民化和通俗化,标志着文学价值的新的转换。这是全书的主要艺术生命所在,是闪光的部分。当然,日本世俗二十一卷可能是王朝史或皇室谱系,因欠缺无从了解其内容,但卷二十二“藤原氏列传”,在描写作为上层贵族的藤原氏族时,盛赞藤原氏“给现今的摄关政治带来繁荣”及这一氏族的子孙旺盛,则流露出几分怀旧的情绪。从这里可以看出本书对贵族与非贵族的态度在精神结构上的重层性,以及作为贵族出身的编著者在世界观上存在的矛盾。

尤其是与卷二十五的‘兵道’说话相对照来看,这一点就更加明显。

本书的文体,基本上采用汉文、变体汉文,日本世俗篇则主要采用和文。各篇也有由于受到不同典籍的文体的制约,夹杂着梵语和俗语、拟声语和拟态语,呈现出表记和文体的多样性。这是其文体和表记的独特性。尤其是世俗说话的文风,与当时以女官为创作主体的物语文学、日记文学那种纤细柔弱的假名文体迥然不同,变得粗犷、刚劲、简洁有力,加藤周一说“:其表记法,在许多汉字中混杂假名。语汇包括和汉富于拟声语,主要在会话中加入俗语。文体上,形容词很少,运用丰富的名词和动词,简洁而富有描写力。总之,适于描写人物激越的情绪性胜于细腻的感情,描写行动的世界胜于情绪的氛围。”① 这种文体的变迁,,对于近古文学文体的变革产生直接的影响,而且成为它们的文体的主流。

《今昔物语》的规模宏大,描写的世界非常广阔,其塑造的文学形象具有多样性和文艺性,这都是其他说话文学鲜见的。它不仅是世界佛教说话的集大成,详细地话说了印、中、日三国佛法,而且也记述了平安王朝政治、社会文化的兴衰、人情的世态、市井的无序和庶民的好尚,以及带给古代文学史转型的机运。如果可以用一句话来说的话,作者网罗当时中、印、日三国的说话文学中最有文化价值的东西,试图确立与王朝贵族文学另类的庶民文学的存在,试图为即将到来的新时代创造新的文艺。《今昔物语》的诞生,标志着王朝文学已向近古文学的过渡,对近古镰仓时代说话物语的持续发展产生重大的影响。

① 加藤周一:《日本文学史序说》(上),第196～197页,筑摩书房1980年版。

但是，也正是在这说话集中，作者同时流露出对王朝诸道文化的憧憬和怀古情愫，尤其是在文艺道比如歌道说话、歌物语说话等方面更是如此。常言道，任何一部伟大的作品，都有反映历史、超越时代的一面，也同时存在着历史和时代的局限性。《今昔物语》也无例外。

加藤周一总结性地写道："《今昔物语》的伟大，不仅在于它写尽眼前的东西，而是它还能透视即将到来的东西。镰仓时代——那令人震惊的转折期，不仅只是对12世纪前半叶的这位作者，而且是已经来到了人们的大门口了。"①

可以说，无论从社会史、思想史，还是从文化史、文学史的发展角度来看，都有其时代的必然性。

在《今昔物语》稍前已有《江谈抄》（1104～1108）的问世。作者是《本朝续文粹》的编撰者大江匡房。据《大镜》记载，确切地说，是由大江匡房口述，由藤原兼实笔录而成。它是谈话笔记说话集的源流。全六卷，都是记述以宫廷为中心的有职贵族的谈话，内容包括公事、摄关家事、佛神事、杂事、汉诗事、诗事、长句事等项，是故事的记录和说话的类聚，其素材、构思与表现方法，与历史物语有着类似性，但它更多的是对王朝盛事的追怀和眷恋，以及也谈了大江家族的事迹。

在这里值得一提的是，《江谈抄》涉及中国的事很多，从杂事项的吉备入唐间事、闭阁唯闻朝暮鼓、杨贵妃归唐帝思、苏州舫故龙头暗，到谈诗事项的王勃元稹集事、白行简作赋事、王勃8岁秀句事，以及谈长句事项的肖会稽之过古庙、汉高三尺之剑、梁元昔游、秦皇泰山之雨、唐人感兔裘赋事、文选三都赋事、高祖母刘媪媪字事、张车子富可见文选思玄赋事、骆宾

①加藤周一：《日本文学史序说》（上），第203页，筑摩书房1980年版。

王事等。现举二例：

“吉备入唐事”写道：

吉备大臣入唐习道之间，诸道艺能博达聪慧也。唐土人颇有耻气，密相议云，我等不安事也。不可劣先普通事。日本国史到来，令登楼令居。此事委不可令闻，又宿楼人多是难存，然只先登楼可试之。偏杀不忠也，归又无由。留居为我等颇有耻议令居楼之间，及深更风吹雨降鬼物伺来，吉备作隐身之封鬼不见，吉备云：何物乎，我是日本国使也。王事靡监，鬼何伺云。鬼云，尤为悦。我亦日本国遣唐使也，欲言谈云，吉备云，然早入。然停鬼形相可来也。鬼遂归入著衣冠出来相谒。鬼先云，我是遣唐使也。我子孙安倍氏，此事欲闻于今不得也。我为大臣来此，令登此楼不与食物，饿死也。其后成鬼。无心害登此楼人，自然遇害，如此相逢欲闻本朝事不答，遂死也。欣逢贵下所悦也。我子孙有官位否。吉备答某人，某某获官位过程，谈其子孙七八人之情况。闻大感云。悦闻此事尤极也。为报此恩愿向贵下谈尽国事也。吉备大悦，此乃尤其重要云云。天明鬼归毕。是早开耧携食物来未遇鬼害而存命。唐人见之弥感云，谓此乃稀有事也。(卷 3～1)

“闭阁唯闻朝暮鼓”写道：

故贤相传云，白氏文集一本诗渡来在御所，尤被秘藏，人感无见。此句在彼集，睿览后即行幸此观，有此御制也。召小野篁令见，即奏曰，以遥为空最美者。天皇大

惊敕曰，此句乐天句也。试汝也。本空字也。今汝诗情与乐天同也者。文场故事尤在此事，乃书之。（卷 4～5）

“骆宾王事”写道：

又云，骆宾王为徐敬业作檄云，一抔之土未干，六尺之孤何在。则天皇后云，不举如此人宰相之误也。又被命云，骆宾王以帝宫篇为秀句，其句云，不觉。（卷 6～64）

透过这三项有关记录吉备真备作为遣唐使的实情、嵯峨天皇与朝臣小野篁对白居易的“闭阁唯闻朝暮鼓，登楼遥望往来船”一诗的熟习、骆宾王的文才诗才等，可见作者这些说话对中国的风物、中国诗文的事和中日文化交流的事，做了生动的文学记录，弥足珍贵。

《江谈抄》这种说话的内容与形式，成为世俗说话文学的最早形态之一。其后受它的影响，相继出现《古事谈》、《中外抄》、《富家语谈》类纂说话集。因此“本书的重要性，不仅在于它是说话的宝库，站在说话集的源流上，而且在于它成为传播这些说话的生存场”①。

在说话文学中还有值得一提的藤原成范（1135～1187）著《唐物语》（又称《汉物语》，1165），是一部最早的中国文学翻译作品集。内容主要分为三类：一类是中国历史人物杨贵妃、卓文君、绿珠、李夫人、王昭君等的逸闻，写得最生动的如吕后折磨戚夫人致死的故事、武则天与张文戌私通前前后后的故事

① 《日本古典文学大辞典》（简约版），第 663 页，岩波书店 1986 年版。

等;二类是民间说话,比如美女爱丑男,丑男爱美女的故事;三类的猎奇谭，比如主从二人与世隔绝，隐于山间，与犬为伍。这些说话都是根据中国的《史记》、《晋书》、《前汉书》、《后汉书》、《列仙传》等典籍翻译,尤以译自《白氏文集》、《蒙求》最多。采取歌物语的形式,用和文翻译,所以又有‘唐版《大和物语》,,之称。连同源光行(1163~1244)编译的《蒙求和歌》(1204),对于后世日本文学也是产生一定影响的,比如《平家物语》就活用了其中的一些故事,来塑造日本的英雄人物。其他军记物语也不时出现中国英雄人物的名字。它们都是在和风化中汉文学的一种回响，是中日文学交流在新形式下延续的见证。

说话文学诞生于平安时代前期，兴隆于平安时代后期及至镰仓时代,处在时代的大转型期,这时期的日本文学史,是说话文学时代的一个划时期。王朝纤细优雅的贵族文学渐次式微,汉诗文、和歌、物语各种文学形态都在积极进行集成类聚,努力建立新的价值观和新的领域。说话也集成类聚,产生了许多说话集。由于它们通俗易懂，又与民间信仰有着直接的联系,易于在庶民中传播,给古代日本文学注入了新鲜的活力,是这一时期文学继续发展的重要象征之一,对于古代文学向近古文学转型起了重要的桥梁作用。而其中的《今昔物语》的说活,以其粗犷刚劲、谐谑滑稽的特质,成为敲响近古文学——《平家物语》等军记物语、《徒然草》等随笔的佛教说话章段和能乐、狂言——的晓钟，为近古文学世界所继承和发展。

第十五章 审美体系与古代文学评论的完成

审美体系确立的文化背景——“真实”美意识的流变——从“哀”到“物哀”美理念的演进——古代文学评论的完成

第一节　审美体系确立的文化背景

平安时代中后期，日本文学从“汉风化”摆脱出来，实现了“和风化”，完全确立自己的民族审美形态和体系，并以自己的审美价值取向作为文学批评和文学评论的基准。换句话说，日本独特的审美形态体系完成，是在“汉风化”走向“和风化”的文化背景下实现的。

日本古代文化的生成，与其他国家、地域、民族的文化的生成一样，首先是自发生成于大和民族的实际生活之中，逐渐形成独自的宗教、艺术和学术，以及与此相关的制度、哲学思想、审美价值等 其次是与其他国家、地域、民族文化的交流，经过漫长的碰撞、吸收与消化，最终达到融合。日本文化所不

同的是,在自发生成的过程中,缺乏系统的宗教意识,并未完全形成和巩固自己的哲学思想体系,就受到大陆文化,尤其是大陆佛教文化和中国儒学文化的强烈冲击，并且经历了一个从文字、文学艺术、宗教、学术思想等汉风化的过程。因此,摆在日本文化面前的一个任务,就是完全实现本土化,即完全实现日本化的任务。

那么，文化的本土化是在什么文化背景和必备的前提条件下完成的呢?日本文化从“汉风化”到“本土化”即“和风化”,是从8世纪末平安时代初期开始,经历了200多年,至11世纪平安时代中期才完成的。这种“和风化”的结果,对于其后日本文化的建设具有决定性的意义。“和风化”的前提条件是：

第一,在思想上完成“和魂”的自觉,建立一个以“和魂汉才”为指导思想的消化和融合外来大陆文化的机制。但建立这样一个机制是经过漫长的探索过程,并反复或交替出现“汉风化”和“和风化”的思潮。如果从公元前3世纪大陆水稻文化传入算起，经历约莫10个世纪，其间特别是7世纪起至9世纪后半叶大规模派出遣隋使、遣唐使之后,日本古代文化意识自然形成而尚未强固的时候，就受到大陆儒佛文化思想的猛烈冲击，在文化上对外来的大陆文化缺乏比较以及深入的历史性的分析，对本土文化尚未达到完全自觉的认识。于是在“汉风运动”的全面的影响下,儒佛思想在社会和文化生活中居于主导的地位。从文化和制度的规范、宗教和哲学美学的思想到文字、文学艺术都全部“汉风化”。

以894年废止遣唐使为契机，开始对文化选择进行历史性的思考。至11世纪平安时代中期,从这一“汉风化”极端的倾向中又一次出现对“汉学”的反拨,呼唤日本文学回归古典,

日本吸收中国文化经过消化才达到完全的结合。这种结合，以对日本本土文化思想认同为主体，来吸收中国文化思想的滋养，逐渐形成自己民族文化的思想体系和文化传统。这样就必须对本国文化及其精神有一种自觉的认识，同时对外来大陆文化思想的同属东方的本质及其相异性有一个明确的理解,从而达到多层次的引进。提出以‘和魂汉才’为核心的‘和风化’思想,是确保建立一个适应于两者结合的机制。这是保证日本文化完成本土化即‘和风化’的首要条件。

这种‘和风化’思想正反映‘和魂’的自觉。

汉学家菅原道真在《菅家遗诫》中总结汉诗加入本土审美意识使之具有日本特色的经验时,呼吁‘非和魂汉才不能阙其闸奥矣’,注意到坚持大和文化与吸收中国文化的关系,最早提出‘和魂汉才’的理论性的指导方针。

朱雀天庆年间(932～946)大江为时应皇太子之召撰著的《日观集》,也慨叹‘我朝遥寻汉家之谣咏,不事日域之文章’,批评轻视日本而向中国一边倒的倾向。

清少纳言在《枕草子》第六段中也提倡和魂,这段随笔是这样描写的:作者与大进生昌议论宅门的高矮时,生昌搬出于中国前汉于定国的故事，以及非中国式老进士是不会懂得这个意思的，并自以为他偶然于此道稍有涉猎。所以清少纳言讽刺有了汉才而忘了和魂的汉学者大进生昌还略懂一二呢。于是,清少纳言道“:你这个道可是并不高明啊。铺着筵道[看不见底下的泥泞],大家都陷下去,会闹得一团糟乱的啊!’于是生昌惶恐地退下去了(第六段‘大进生昌的家’)。清少纳言在这里所说的‘这个道’,就是指学问之道,当时所说学问自然是指汉文学和儒学。

紫式部在《源氏物语》萤卷中写道“:凡人总须以学问为

本,再具备和魂而见用于世,便是强者。’她从正面强调学习中国学问必须以‘ 和魂 ’即日本精神做指导,两者结合才是强者。同时就‘ 真实 ’与‘ 物哀 ’也做了独自的论述。就‘ 真实 ’来说,紫式部强调 故事小说中,都是记录世间‘ 真实 ’的情况、世间的‘ 真人真事 ’;就‘ 物哀 ’来说,紫式部以知人性为根本,提出“ 哀 ’与‘ 物哀 ’的美学精神,而且紫式部的‘ 哀 ’和‘ 物哀 ’是建立在“ 真实 ” 的基础上的，从而确立了古代的审美价值体系。详见第十一章‘ 紫式部与《源氏物语》 ’第三节‘ 紫式部的美学观,’。

源隆国在《今昔物语》中也提及‘ (汉)才虽微妙,但若无一点和魂者,可以说此心幼稚如死也 ”。更值得注意的是,在汉文章流行之时,作者在创作中平等地使用了和汉两文脉,而且在后半部分,更多的使用和文脉。也就是说,包括语法和文章表现在内,都在有意识地淡化汉文调,而强化了最纯粹的和文调,特别是会话部分,多用当时的日常口语。

凡此种种,说明这是和魂自觉的表现。也就是说,和魂与汉才相比较,强调了以和魂作为根本,不管学问有多大,如果无和魂的自觉,这个学问也是肤浅的。这个时期,随着这种和魂的自觉,汉风思潮转入和风思潮的轨道。这时,在‘ 和魂汉才 ’的思想指导下,不仅在制度、律法方面,而且在文学、美术和美学方面完成了日本化。

第二,在语言表述方面,日本文字实现了日本化。日本从五六世纪就引进汉字，用纯体汉字或异体汉字作为标音文字即‘ 真名 ’来传达日本语。但是,日语和汉语的语言系统不同,其语言体系、语汇、文法,包括语序、助词、用言语尾变化都迥然不同,而且汉字是表意文字,一字一音节,日语是表音文字,一字多音节,再加上日语尚没有表现手段,这样采用汉字作为

日本语的表现手段,自然存在很多困难。尤其是文学作品,要很好地表达日本的民族思想感情就更加困难。于是经过几个世纪的努力,汉字被吸收和消化,终于在 9 世纪后期开始发明了假名文字,建立了日本的民族文字的体系,以取代汉字作音标记,摆脱了汉文体的束缚,从此使用假名文字,这样可以更彻底更确切地表达民族的思想和感情。假名文字的发达,不仅将汉字完全日本化,而且带动整个文化的日本化。

与文字有着不可分割联系的书法,由' 三笔 '即平安时代初期驰名书法史上的嵯峨天皇、橘逸势、空海 3 人用汉文书写的书法,到了接近平安朝鼎盛出现的' 三迹 '即小野道风、藤原佐理、藤原行成 3 人则用和文书写书法,开始形成了具有日本风格的书法。到了纪贯之、藤原公正等,使用草体假名的笔迹,使日本书法艺术达到了顶峰,并推动一大批这样的和风书法家的诞生,加速日本书道完全和风化。

日本式的短歌型' 和歌 '也使用了假名文字,更能表达日本人纤细的感受性。在这种情况下, 10 世纪开始,日本盛行起和歌敕撰集的形式,比如敕撰的《古今和歌集》以短歌为主,写四季和恋爱的感受,甚少涉及政治、宗教和哲学的主题,并运用独自的语汇、文法、标记法等技法,同时建立赛歌的独特制度和以民族审美主体为基准的赛歌判词。与此同时,以假名文字作为媒介,催生着日本式的散文文学的新模式。从最早出现用假名书写的《竹取物语》、《伊势物语》,到了《源氏物语》,将假名物语文学推向最高峰。根据宫岛达夫编《古典对照语表》统计,在物语文学作品中,和文率占绝对的优势。比如,《竹取物语》占 91.7%, 《伊势物语》占 93.7%, 《源氏物语》和文率占 87.1% ,汉文率只占 8.8%, 混合体占 4.0% 。其 他作品的和文率,比如《土佐日记》占 94.1%, 《蜉蝣日记》占

91.1%，《更级日记》占90.8%。

但是，起用和文之初，多为女性使用，男性则仍用汉文。然而作为男性纪贯之不仅在《古今和歌集》中,率先写了假名序,而且在《土佐日记》里全部使用了假名文,可以窥见纪贯之试图打破古代男女使用文体之别，在努力始创日本自己的文体。尽管迄今女性的假名文是纤细的假名文体，而纪贯之则发展为古朴的假名文体。这标志着在文学上采用和文文体的自觉。

假名文字的发明和普遍使用，大大地增加文学上的本国语言文字的表现手段，克服了长期存在的文字与语言不协调的矛盾，把文字更直接同日常语言统一起来，使之能更自由、更充分的表达日本人的民族思想感情，更有利于日本文化和日本美的创造。在文艺和美的价值方面，完全确立了代表纯粹日本精神的“真实”（まこと）和“物哀”（もののあわれ）美理念。从“真实”到“物哀”的美理念之出现,是经历了漫长的历史阶段。从上古原始人对自然及自然神的崇拜，经过反映本土思想的古代神话、历史传说、歌谣等口传文学之后,至8世纪又经过有文字记载后诞生的历史文学《古事记》和最早的总歌集《万叶集》等作品的洗练,首先产生“真实”的理念,同时以“真实”为根底,开始萌发“哀”的理念,随之开辟了日本最早的固有的“哀”的范畴而逐渐形成“物哀”精神。“真实”和“物哀”的美理念,表现在文学上具有深刻的精神性,从精神的源泉而产生艺术的力量。

在日本古代文化形成过程中，由于日本没有彻底建立起自己完整的哲学思想体系，因此文学及文学中表现的这种深层的文化精神代替哲学，起着推进了日本本土思想形成的作用。具体地说,从“真实”和“物哀”的形成的原初阶段,“真实”

便在原始神道思想中萌芽与生成。日本上古原始神道已存在自然本位和现实本位的思想，古代神道承袭了这一思想而发展为“以诚(まこと,即真实)为本”的思想。这种以“真实”为根本的精神，成为古代日本人的生活和社会文化活动的中心思想。

“真实”思想最早在上古无文字记载时期的“言灵”上已反映出来。当时人们信仰神道的“万物有灵说”,将语言也神格化,以为语言是有生命和感应力的,它可以传达神言,左右现世一切的事,从而逐渐形成原始的“现世观”。这不仅是上古日本民族的一种语言观，而且也是上古日本的重要信念和本土思想。

在日本这种固有的“言灵思想”润育下,从咒语、歌谣、祝词、古代神话传说这些原初的文学形式，围绕生与死的主题，表现了人的最初生活意识和最原始的愿望,到《古事记》、《日本书纪》明确编纂的方针是“邦家之经纬,王化之鸿基”,以及“削伪定实,言意并朴”,其所宣扬的神皇意识和国家精神,就是以“自然本位”和“现实本位”的“真实”(まこと)精神为基础的。这说明,日本文化精神从萌芽初期,就表现出以原始神道思想为根基的“真实”的朦胧意识。

从日本文化精神发展的过程来看,在“真实”意识中产生“哀”。比如《古事记》、《日本书纪》所记载的神话、歌谣都是对太阳神、自然神的共同感动而产生的“哀”,不是单纯个人的感动,而是带对国家、民族和集团性质的感动。而且这些感动是源于“真实”的精神,是一种“真实”的感动,具有原始性和率直性。至《万叶集》之后,渐由国家的、民族的集团的感动过渡到个人的感动,开始产生抒发个人感情的感伤性。至《古今和歌集》假名序发现“心”的“真实”中的“哀”。到了紫式部的物语

论,包括清少纳言的随笔论和藤原公任的歌论,开始从"哀"到"物哀"的演进,带来了对文化的积极反省和全面自觉的机运。"物哀"作为当时美学理念的主流,逐步走向成熟。

可以说,平安时代中期"真实"和"物哀"的美学思想已经完成,首先确立日本文学的美的价值,并且带来美的价值的意识化。它们源于文学又超出文学领域,其适用范围及于一切文化,乃至成为古代日本人的精神和行为的规范,覆盖人生的整体"真实"和"物哀"也更具普遍的意义,成为日本文化史上发展本土思想的一个基本要素。

第三,在与文学一起作为古代日本文化的两大支柱的美术领域里,早在公元前七千年至一千年的绳纹文化时代,已有神采生动的土偶艺术和公元1世纪弥生中期,出现最早的绘画艺术陶瓮雕刻图和铜铎线条浮雕。它们属于原始装饰线画,大多描绘半人半神或人与动物的形象。公元3世纪至6世纪的古文化时代则产生了埴轮陶烧土偶艺术——"填轮"。在原始时期建立起来的大和族,至5世纪统一全国,鼓励引进大陆文化。尤其是592~622年圣德太子执政时期,大量吸收佛教文化,也随之传入佛像雕刻和佛教画。日本画家努力用细腻而敏锐的笔触来描绘这些外来的佛教画而表达出日本的感情。其中《绘因果经》,开始以"绘卷"(卷轴画)的形式图解佛经,以及其后10世纪初的《佛涅槃图》,它的柔细的线与精妙的暗色的效果,人与兽的自然而温和的形态,以及整个构图的多彩的装饰型,都充满了诗意和日本的情调。这说明作为日本宗教性艺术的佛画已经开始进行尝试树立自己的独自风格。

古代日本画家在上述日本古典绘画的基础上,为了寻求适合于表现日本的主题和技法,在艺术上做了种种的努力和

尝试,至 9 世纪末 10 世纪初开始创造出一种民族形式的非宗教性艺术画,也就是在屏风画配上和歌与绘画,称作“歌绘”。“歌绘”分为两大类:一类是描绘四季的风景,名为“四季绘”;一类是描绘不同地区的名胜,名为“名胜绘”。这些绘画具有纤细的季节感受性和自然的人情化倾向。与“唐风绘”那种以粗重遒劲的线和辉煌绚丽的色彩构成雄伟景致,表现大自然的超人力量,以给人一种深邃辽远的感觉相反,它们以柔媚的线与色构成抒情式的自然风物。

与此同时,出现另一种新型绘画,就是画册式的“草纸”和长幅绘卷。随着假名物语文学的发达,在物语里画插图,制作“绘卷”,称作“物语绘”,主要用来叙述故事。著名的杰作是《源氏物语绘卷》,以绘画为主、辅以文字,描绘出能说明《源氏物语》中源氏悲恋故事情节的抒情和感人的部分,使日本绘卷艺术达到了完美的境地;还有《鸟兽戏画》,以拟人法描绘各种动物的丰富动作和幽默容态,以讽刺当时的社会。至 11 世纪前半叶,在主题和技法上都突破了接受中国美术影响的“唐风绘”的单一绘画模式,创造了纯日本式的绘画艺术“大和绘”,以日本民族的审美价值取向作为其生命和灵魂,贯注着抒情的韵味和本土自然的风雅。也就是说,“大和绘”的出现,是在美术方面将“唐风绘”加以“本土化”的结果。这也加快了民族审美主体的形成。

概而言之,9 至 11 世纪,以和魂为根干,产生使外来的大陆文化主要是中国文化与本土文化互相融合,创造出了一个涉及宗教哲学、文艺美学思想、生活方式等等的综合性的民族文化体系,而且使其作为互相关联的文化整体,逐步渗透到整个社会和大众的生活中,这便成为完成和完善日本文化本土化的思想条件和物质基础。

在这种文化的前提条件下,掀起以"和魂汉才"为核心的"和风化"思想,呼唤日本文学回归古典,确立文艺美学的主导思想。日本古代文艺美学从"真实""哀"到"物哀"的完成,也是日本吸收中国文化经过消化而走向日本化的完成。

日本文学日本化的重要标志:一是民族文学模式——物语文学的诞生;一是民族审美主体的确立。从《古今和歌集·序》,以及这个时期歌论提出的"心性"问题,到物语文学描写心理之发达,培育由感动而生的、由"哀"到"物哀"的美学理念更大的成长。物语文学产生于10世纪初,它是经过两个系统发展起来,一个系统是将口头传诵和历史传说的故事,有意识地加以虚构、润色,提炼成完整的故事,具有浪漫的传奇色彩。物语文学的鼻祖《竹取物语》的问世,是这种虚构物语成立的一个契机。更重要的是,《竹取物语》中对辉夜姬升天的描写就已经表现出"哀"的自然感情;另一个系统是和歌的发达,歌论开始强调歌"托其根于心",于是以和歌为中心,加上咏歌环境的说明,并对歌人的心理加以渲染,于是便产生像描写歌仙在原业平的《伊势物语》这类歌物语。由于它接近日记文学,带有一定的写实性质,故也称《在原日记》。浪漫的传奇物语和写实的歌物语互相影响、进化,渐次综合化,便诞生了《源氏物语》,宣告日本古代文学完全摆脱汉文学模式,正式建立一种纯粹日本民族的新文学模式。这种独立的小说模式,不仅拥有自己的规模,而且以"真实"为根基,促进了"哀"演化为"物哀",确立和发展了自己的民族审美主体。

对于"真实""物哀"文学审美体系确立起着最直接作用的,应该说还有藤原道纲母、清少纳言和藤原公任提出的新的文学观。他们都自觉到以"真实"为中心的写实的文学观之必要,同时也强调了"趣"或"感兴",即在真实的表现中发展浪漫

的"物哀"文学观。但是,他们只将"物哀"作为一种理想,并未在创作中加以实践。不过,两者的结合,出现了写实的"真实"和浪漫的"物哀"融合的倾向。

"哀"与"真实"是相生的。也就是说,日本古代文学思想并非全无"理"的因素,而且在文学上的"真实"的重要因素也包含在情之内,"真实"的文学意识就是以理为根底的情与理结合的产物。而且日本古代美学意识从萌芽到发生的全过程,都是以"真实"为基底,在不同历史时期分别融合在比如古代前期的"物哀"、古代后期(即日本中世和近世)的幽玄的"空寂"(わび)和风雅的"闲寂"(さび)等美学中,成为不易的日本美学精神,流贯于日本文艺思想之中,成为日本美学发展史的河床。

古代与"真实"、"物哀"并存的"风情"(おかし)美理念,虽然包含两重不同的内容:一是指一种"美的情调"即"风情"、"情趣"而言,比如清少纳言在《枕草子》中所倡导的;一是指"滑稽"、"可笑"而言,如近古的狂言、俳谐、连歌的滑稽可笑的表现。但平安时代的"おかし",主要是指"风情"、"情调"之美。它是与"物哀"相对而产生的。"哀"或"物哀"代表悲的类型,主要表现在重情趣性,经由紫式部之手,在创作《源氏物语》中完成。当然"物哀"的内涵是多义性的,有时也是指风情、情趣。"风情"则代表喜的类型,主要表现在重感觉的美。它经清少纳言之手,在创作《枕草子》中完成。这是两者存在的区别,但其共同点都是建立在人性与美的调和的基础上。这是这一时代美学的一大特色。

据上村菊子等统计,《源氏物语》出现"哀"计 1044 次,出现"风情"计 680 次,而《枕草子》相反,出现"哀"计 86 次;"风

情”计 466 次①。“风情”大大地多于“哀”和“物哀”,从中可以看出两者美学理念的差异，文学批评和美学评论的基准也不尽相同。虽然紫式部在“萤”卷中议论物语时也论及“风情”之事,但她更多的是对“哀”和“物哀”的强调。而清少纳言则更重视“风情”,她在《枕草子》的题跋中着重强调她要“把世间的有风情、有情趣之事都写下来”,而且“只是凭自己的情趣，将自然想到的感兴之事随意写下来的”。

清少纳言在《枕草子》第 72 段“二月的梅壶”中,评论《宇津保物语》里的源凉和仲思的事,就谈到“风情”、“情趣”的事。在第 257 段“雨夜的来访者”其三“月明之夜”也谈到《驹野物语》用词虽旧,可写主人公凝望月光,思念昔日情,不禁拿出虫蛀的蝙蝠扇,吟起那首“苍茫暮色不见路,只凭马驹走过来”的情歌来,是很有“风情”的。实际上,在《枕草子》中,不仅是谈到人的风情,一种风雅甚至风流的格调,而且更多是描写了四季自然景物的“美的风情”。总之,清少纳言与紫式部以“哀”和“物哀”作为评论的中心相异其趣,她是以“风情”作为美学评论的中心，而突现其独自的审美风格。

第二节“真实”美意识的流变

日本古代美学以“主情”为主,并非全无“理”的因素,而且在美学上的“真实”的重要因素也包含在情之内。“真实”的美意识，就是以理为根底的情与理结合的产物。而且日本古代美学意识从萌芽到发生的全过程，都是以“真实”为基底的。

① 久松潜一:《日本文学评论史》(总论·歌论篇),第 191 页,至文堂 1969 年版。

在不同历史时期分别融合在比如古代的“物哀”、近古的“空寂”(わび)的幽玄和“闲寂”(さび)的风雅等审美意识中,成为不易的日本美学精神,流贯于各种日本文学意识之中,成为日本文艺的河床。

上古无文字记载的原始文学状态，已经贯串了这一“真实”的日本土著思想。当时的神话,虽多是民族的叙事文学性质,古代歌谣多是民族的抒情文学性质,但它们都是以“主情”为基调，主要从民族的、集团的共同体出发来叙述或抒发的。所谓日本古代文学以“主情”为基调,是指原始的自然的纯情，体现在真实性上是朴素的真实,很少介入理性。即使介入,也是情理结合,以“主情”为根基。从《古事记》、《日本书纪》来考察,除了所谓“神代以外,它们几乎完全是以“真实”为基础,叙说民族和国家起源和统一的“史实”,强调的是神、民族和共同体的精神。也就是说，其体现的是民族的、国家的共同体的“真实”精神,这就成为酿造原初“真实”审美意识的酵母。

日本审美意识的“真实”(まこと),最早反映在日本上古无文字记载时期的言灵上，尤其是在 8 世纪以后日本古代国家所编纂的《古事记》、《日本书纪》、《风土记》、《万叶集》初期《古语拾遗》和“祝词”等作品里所反映的被神化了的现实,其所表现的包括“真事”、“真言”和“真心”。在最早的文字文学《古事记》的编纂方针规定“削伪定实”、“言意并朴”就表现了真与伪、虚与实的对立,提出了“真实”的价值观。这种“真实”的美理念具现在《古事记》中最典型的例子是,在很多神话故事中,比如“八岐大蛇”、“倭建命西征”等虽然是空想的、非现实的,但其中描写到的某些东西,比如“筷子”、“苔藓”、“桧杉”、“肚腹的血”、“酿酒”、“大刀”、“佩剑”、“宫殿”、“溪谷”等等,都是与上古日本人的生活有着直接联系的东西,他们便相

信这是事实，并传承了下来，成为“真事”。又比如“八千矛神的歌话”，描写了爱的真情：“互相拥抱柔雪似的酥胸”，“枕着双双的玉手，伸长着腿安睡”等等，都表现了自然的、天真的人性的“真事”与“真心”，是上古日本人在文艺上的美的表现。这些传说，便成为上古日本人心中的“真言”、“真事”或“真心”，也就是文艺上和原初美意识上的“真实”。

《日本书纪》也提出“事不虚也”，将“虚实”二字一并训读，“实”就读作“（まこと），即指“真事”、“真言”、“真心”。这是以日本的固有信仰原始神道的“真实”（まこと）精神为根底的。也就是说，日本原始审美意识的形成，是在未受外来文化思想的影响，而根植于本土思想的。《神祇训》就指出：“神道以诚（まこと）为本”，主要反映民族和国家的共同体意识。这是一种朴素的美意识，孕育着原初日本美学的河床。

到《续日本纪》的宣命，提出了“以明净直诚之心，谨慎努力不懈怠”，就是以“明净直”为基础的“诚之心”，也即“真心”。从这里考察，日本古代的“真实”文学意识、美学意识，除了表现“事”、“言”的真实以外，还表现“心”的真实，即“真心”、真情的一面。比如，以《记·纪》的上古歌谣来说，就十分重视萌芽状态中的“主情”文学意识，以朴素的情真意实为其特色。《万叶集》后期的歌，其表现的直率性、朴素性，其内容的纯情性、真心性都具有更为深沉而复杂的感情内容，从而丰富和延伸了“真实”文学理念的内涵。作为抒情文学的《万叶集》，沿袭此前的“真实”美学意识，以真实的感动为根本，其最终的发展，主位放在素朴性和自然性上。

关于万叶歌所表现的“真实”美学意识的发展，大致可以分为四个阶段 第一阶段是，仍然像《古事记》、《日本书纪》一样，“真实”更多的体现在尊皇与爱国、树立天皇和英雄的形象

上，即以神皇道义为根本。比如以天皇御制歌为开端，颂“君王是神明”的歌甚多。第二阶段是，一方面强化传统的国家共同体精神，一方面进一步产生个人的自觉。比如，柿本人麻吕的歌将天皇神格化，同时个人的自觉也复杂化，渐次调和，与文学、美学意识的自觉相应。他的这类歌都不是单纯的礼仪性，而是发自内心的真情实感的。第三阶段是，经过第一、第二阶段，萌生个人意识的自觉。比如，以无名歌人为代表的东歌，则是偏重抒发个人的纯粹感情。第四阶段是，从神皇、国家共同体意识分裂出来，开始对自然与人生的思索和关注。比如,山部赤人、大伴旅人、山上忆良的歌,大大地强化个人的自觉,而这种个人的自觉又与‘真实’文学、美学意识结合在一起。后期的歌，尤其是恋歌，更多的真实的感动表现为“真心”。万叶恋歌的‘情’有百余处都训读作‘こころ’(心)。“真心”,实际上就是‘真情”,是以个人感情为主的‘真实’精神,表现了人在爱情生活上的悲喜哀乐的自然感情。这是凡人的人性真实的一面。至于防人歌更是直接传达了庶民的戍边护国的真实心声，有其壮美的一面，同时又流露了对亲人眷恋的真情。更难得的是，山上忆良的《贫穷问答歌》表达了对贫苦人民怜爱的真挚之情。

《万叶集》有的叙景歌捕捉自然的真实，也是再现歌人自己的真实的感动，真实性与自然性是一致的。同时歌人与自然融合，表现了对自然的深切的爱。比如山部赤人的一首《望富士山歌》,歌曰：

天地初分时
即有富士山
神山在骏河

高贵不可攀
翘首望天空
丽日为遮颜
月夜月光照
月亦隐山间
白云不敢行
常降雪而还
传语后世人
勿忘富士山

这短短几句,充分显示了歌人对家乡的真切之情爱,和对日本国象征的富士山之依恋。通过以上几例可以看出万叶歌所展现的人的自然真情,即是纯粹的感情。其感情之美,在于真实美、自然朴素的美。

因此,可以认为《万叶集》的"真实"已逐步从《古事记》、《日本书纪》、《万叶集》初期以民族国家共同体精神为中心的"真实",向以个人精神为中心的"真实"而展开,即从民族的叙事文学向个人的抒情文学的展开。万叶歌人最终承认以个人精神为中心的"真实"是最高的美和最高的文学价值。

"真实"是古代诸多文学意识和美意识未分化状态下最基本最活跃的因子,也是具有最普遍性的因子,随着时间的推移,其普遍性逐渐演进为特殊性。"真实"作为特殊的美学意识在理论上得到强调的,是始于纪贯之的《古今和歌集·序》中对六歌仙之一的花山僧正的歌评:"尤得歌体,然其词华而少实(まこと)"。这是"まこと(真实)"一词第一次正式作为美学概念出现。它第一次从美学批评的角度来阐明"真实"的特殊化内容,将"真实"作为内容的、心的真实性来处理,首先求

心求实，其次才及于华与词。这在《古今和歌集》的恋歌中更为明显地表现出来。比如：

世间原是伪
今日更相仍
谁有真情意
能堪我信任（卷 14 恋歌四）

这首和歌所表露的真情是毫无虚饰的，充分展现了生命本体的一种美的情绪。因此，"真实"不仅是形成日本古代文学美形态的一个因素，而且给其文学性赋予本质的普遍性的意义。

纪贯之还在《新撰和歌集·序》中提出选歌的方针是"花实相兼"。他解释说："诚文虽绮靡，然复在教诫中取其义"。很明显，这里的"实"或"诚"含有道德教化的意味。也就是说，他赋予和歌的"真实"以思想性的机能。

古代日记、随笔与和歌的创作动因不同，和歌以感情（包括民族的、国家共同体的和个人的感情）高潮为动因，反映朴素的感情世界。日记、随笔以反省自己为动因，表现自然的内观世界。尽管如此，和歌与日记随笔在写实的"真实"这点上，却又是相类似的。毋宁说，日本古代日记、随笔的"真实"文学意识更具自觉性。藤原道纲母的《蜉蝣日记》开首就写道：

从社会上众多旧物语来看，多写世间空言，写一般人所没有的身世，写得非常稀奇。不问天下的人品如何，写往事不着边际，许多都是不可信的事，还有许多不应有的事，却广受读者欢迎。如果将自己不同寻常的身世，用日

记的形式记录下来，那么也许会被世人称奇吧。

作者藤原道纲母对以浪漫性为本位的旧物语提出了批评，提倡文学扎根于生活的真实，并且身体力行。她在这部日记文学里，以自己与藤原兼家的夫妻生活为中心，采取叙事的手法，如实地记录了夫妻感情的隔阂，与父母生离死别的悲哀，以及为了摆脱苦恼和悲哀而外出旅行和旅途所见的各地风情，流露了积郁的真实的哀感，就此观照自然与人生，将体验性的现实加以形象化。可以说，《蜉蝣日记》以作者自己的生活体验为主，在内容上，以"真事"、"真言"和"真心"为中心；在表现上，则重于写实。既写了外面的真实，也写了内面反省的真实。

藤原道纲母在《蜉蝣日记》中承认"真实"是以写实为中心的文学存在。这部作品作为写实的先驱作品，在日本文学史和美学史上具有重要的意义。它所表现的写实立场，对于清少纳言的随笔观和紫式部的物语观，以及她们的创作实践产生了很大的影响。并且成为写实的"真实"文学美学思想形成与发展的重要契机。

清少纳言正是在这种"真实"文学意识的引导下，以随笔、杂记、笔记、手记等形式，写下《枕草子》，表达自己的真实的思想和感情，以此直接观照人生，带上几分理智的成分。她在题跋中强调了如实地记录自己的所见所闻，作为她的"真实"的自觉的文学论和美学论。

物语文学与日记随笔不同，其写实的"真实"有更典型的概括，并且作为一种美学理念正式表现了出来。紫式部的物语论就是这方面的典型例子。

紫式部就"真实"与"物哀"也做了独自的论述，就"真实"

而言,她说:

> 其实，这些故事小说中，有记述着神代以来世间真实情况的。像《日本纪》等书，只是其中之一部分。这里面详细记录着世间的重要事情呢。
>
> 原来故事小说，并非如实记载某一人的事迹，但不论善恶，都是世间真人真事。观之不足，但觉此种情节不能笼闭在一人心中，必须传告后世之人，于是执笔写作。因此欲写一善人时，则专选其人之善事，而突出善的一方；在写恶的一方时，则又并非世外之谈。（《源氏物语》萤卷）

紫式部的《源氏物语》是写实的‘真实’美学与浪漫的‘物哀’美学结合的产物。她通过《源氏物语》“玉鬘’卷中源氏与玉鬘的议论，又一次重复表述这一观点:

> 原来物语虽然非如实记载某一人的事迹，但不论善恶，都是世间真人真事。（玉鬘卷）

紫式部创作的《源氏物语》正体现了她的这种写实的‘真实’文学观、美学观。它的表现内容以真实性为中心,如实地描绘了作者所亲自接触到的宫廷生活的现实，不是凭空想写出来的。正如紫式部所说的 她所写的‘都是真情实事,并非世外之谈’’。作者主张‘真实’的文学论、美学论的同时,还批评了当时的许多物语很少‘真实’的事实,以及不重视内容而追求形式和修辞的倾向。因此，不少日本学者认为作者紫式部无论是在文学、美学的理论主张上,还是在创作的美学实践

上,都确实是一位卓越的写实主义作家,《源氏物语》是日本古代有数的写实主义与浪漫主义结合的优秀文学作品。

综观日本古代以神皇意识和国家共同体精神为中心的文学和以个人抒情为根底的文学,都存在"真实"美学思想,主要表现人性的真实,同时也表现美的体验,即把握人性与美两方面的真实性。这就是日本古代"真实"美学思想的基本性格特征。这样,"真实"的美学意义,人性是根本,真是为了美,真也是美的一个要素。这种美学精神贯穿于各个时代,成为不易的东西。

日本文学史家久松潜一概括性地说:"'真实'(まこと)是诚,但从这个意义上说,'诚'也是'真实'。'真实'也有如实之意,它如同至诚一样,也加入道德的思想性质。(中略)真是真实,也是诚。在日本古代道德神道来说,也可以认为活现在纯粹的感情中的就是道。与所谓无道的地方就有道是一致的,与以古代的神为中心的、既是神又是道是一致的,同时与恋爱生活中的纯粹感情也是一致的。所以,这种'真实'精神成为日本文学发生根源的精神,也成为上代日本文学的精神。"①

如果说《万叶集》后期、《蜉蝣日记》以前,包括《古事记》、《日本书纪》、《万叶集》初期在内所表现的"真实",还不能算是自觉的美学意识,那么从《万叶集》后期、藤原道纲母、清少纳言到紫式部,尤其是紫式部,她们的这种文学和美学意识是逐步走向了自觉,从此"真实"文学、美学思想,支配着日本古代文学,左右那个时代美学价值的取向。

随着文学上个人的自觉,以个人精神为中心的抒情文学,逐渐取代以神、民族、国家共同体精神为中心的叙事文学,"真

① 久松潜一《上代日本文学研究》,第20~21页,至文堂1928年版

实'中逐渐注入个人的主观性,内里培育着感伤的因子,与古代初期的对神的感动而产生的'哀'结合,又逐步酿造出从'真实'→'哀'→'物哀'的文学、美学思想演变,构筑起古代的'真实'与'物哀'的两根重要的美学支柱。

综观古代的'真实'发展的轨迹,可以说,自从纪贯之将"真实"正式作为文学、美学的重要概念提出来以后,'真实'是日本文学、美学思想的自觉展开的重要标志，经过藤原道纲母、清少纳言、紫式部等在创作实践中贯彻和发展,并在文学论、美学论上加以提升。'真实'就以观照和表现人性的真实为中心,在表现中作为根源的'心'也就更加深化,达到了情与理的结合。'真实'也就从古代'真实'的情绪性走向内容化，追求人性的真实。这样"真实"成为人性的根本。

古代的'真实'文学思想、美学思想,直接影响着近古歌论的'花实论'——即'心词调和'、'花实相兼'、乃至强调'古歌真言也',以及俳论的'风雅之诚'等,作为艺术观照的本质概念来把握,更多的重视'真实'的内容性,产生了种种不同的属性，那是下一个时代的美学和文学评论的课题了。

对于'物哀'文学思想的产生最直接作用的,应该说是藤原道纲母、清少纳言和藤原公任提出的新的文学观。藤原道纲母对当时的'许多空言'提出了批评,自觉到以'真实'为中心的写实的文学观之必要,所以她非常重视'真实',以自己的体验为主，写经验的世界。也就是主要通过精确细致的心理描写来提炼文学的内面的真实性。清少纳言提倡"不管是什么古怪的事情,讨厌的事情,只就想到的来写"，"我这只是凭自己的趣味，将自然想到的感兴随意记录下来"。也就是说，她主张真实的同时,强调了'趣'或'感兴',即在真实的表现中发展浪漫的'物哀'文学观。但是,她只将'物哀'作为一种理

想，并未在创作中加以实践。

紫式部的《源氏物语》在写实的"真实"和浪漫的"物哀"两种美学思想的接点上,确立自己的历史方位,对"物哀"的发展做出了自己的贡献。她在《源氏物语》中,以"真实"为根底,将"哀"发展为"物哀",从简单的感叹到复杂的感动过程,从而深化了主体感情,并由理智支配其文学素材,使"物哀"的内容更为丰富和充实,含赞赏、亲爱、共鸣、同情、可怜、悲伤的广泛涵义,而且其感动的对象超出人和物,扩大为社会世相,感动具有观照性。紫式部当一条彰子皇后的女官，有机会直接接触宫廷的生活,对宫廷内幕和妇女不幸有全面的了解,对贵族社会存在不可克服的矛盾和衰落的发展趋向也有较深的感受。这些都为她创作《源氏物语》积累了第一手文学素材,提供了艺术构思的广阔天地和打下了坚实的生活基础。

具体地说,紫式部创作《源氏物语》,是采取一种以写实为基础的观照态度，对文学进行反省。这种文学的自觉不仅表现在她的《源氏物语》的思想结构和艺术结构上,而且也反映在她借助作品来议论她的文学观上。如前曾述，其中"萤卷"更集中地反映了这一点。

第三节从"哀"到"物哀"美理念的演进

"哀"(あはれ)和"物哀"(もののあはれ)的美学理念与"真实"(まこと)的美学理念，先于美学的其他形态而存在。它的形成与发展，经历了一个较长的历史过程，最早作为与"真实"文学、美学意识孪生,深深地渗透和参与古代日本文学思想、美学思想的形成与完成。

从"真实"到"物哀"的文学、美学思想的演变，大致可以划分为三个时期：

第一个时期，即奈良时代、平安时代初期。正如上述，在日本固有的神道精神润育下，从《古事记》、《日本书纪》的追求对神、民族、国家共同体的"真实"美学意识中产生"哀"。比如《古事记》、《日本书纪》所记载的神话、歌谣都是对神——太阳神、自然神的共同感动而产生的"哀"，不是单纯个人的感动，而是带民族、国家共同体性质的。而且这些感动是源于"真实"的精神，是一种"真实"的感动，具有原始性和率直性。

至《万叶集》后期，渐次由国家共同体的、民族的感动过渡到个人的感动，是一种单纯的怜爱的咏叹，赋予了比上代更为明显的文学美意识。这一演化，意味着古代文学美意识从国家的、集团的"真实"感动摆脱出来，逐渐走向个人的、个我的感情的"真实"的咏叹。这是在文学自觉的基础上首先确立的美的基准。

这一点，在《万叶集》中后期的歌，尤其是恋歌得到了充分的展现。古代文学也进入从客观叙事到主观抒情的阶段，开始产生抒发个人感情的感伤性。至纪贯之的《古今和歌集》假名序发现"心"的真实中的"哀"，便形成"哀"的文学理念、美学理念的雏形。日本古代文学美意识，从"真实"走向"哀"。也就是说，"哀"从"真实"中分裂出来。

第二个时期，即平安时代中期，以紫式部的物语论为中心，包括清少纳言的随笔论和藤原公任的歌论而展开。从"哀"到"物哀"的演进，带来了对文学的积极反省和全面自觉的机运。"哀"与"物哀"不仅成为《源氏物语》的美学基调，而且作为当时文学美的思想的主流，逐步走向成熟。

第三个时期，从镰仓、南北朝、室町而至江户时代，"物哀"

逐步走向理论化。本居宣长通过将"物哀"的理论提升,视作《源氏物语》的本质的美,建立了独自的理论体系。"物哀"思想超出文学、美学领域,其适用范围及于一切文化,乃至成为一种思想和行为的规范,覆盖人生的整体。"物哀"也更具普遍意义,成为一种社会文化思想。

从"真实"、"哀"到"物哀"的文学美学理念之出现,是经过古代神话、历史传说、歌谣等口传文学之后,至8世纪有文字记载后诞生历史文学《古事记》、《日本书纪》和最早的总歌集的《万叶集》等作品,首先产生"真实"的文学美意识,同时以"真实"为根底,开始萌发"哀"的文学美意识,随之开辟了日本最早的固有的"哀"的美范畴。这个"哀"具有深刻的精神性,从精神的源泉而产生艺术的力量,推进美学意识的形成。

《古语拾遗》从古代原初歌谣中的阿波礼(あはれ)来考察,认为这个用极其简单的句所形成的歌节"阿波礼",是由"啊"(あ)和哟(はれ)这两个感动词组合而成的,最初是表现人的感动而发出的声音。从其他古代文献的记载来看,此语的书写方法大概可以分为两类,一类为假名,最有代表性的是写作"阿波礼",此外还写作"阿波例"、"阿婆例"、"安波礼"、"安者礼"等等;一类是汉字,最有代表性是写作"可怜",也使用汉字"怜"、"愍"、"悯"、"恤"等,但由于"あはれ"与日语汉字"哀"字同音,也以"哀"字标出,释义为"一切喜怒哀乐有感于心而发之声",并赋予它以一种特定的感情内容。

根据庄司米藏的解说,"哀"的内涵的演变是,从奈良朝时代起远溯到上代,主要用于可怜、亲爱、有趣等意思,至平安朝也用于情趣的感动。但至镰仓时代分为两种意义:一是壮美之意,一是悲哀之意。而且至室町时代二者又调和使用,德川时代又分为二义,对义理的胜利者称赞为"壮美",反之对失

者同情为"哀",专用作怜悯之意①。

我们考察"あはれ"的原型,最确切的文献是《古事记》和《日本书纪》。这两部作品所叙述的故事和歌谣里,多处出现"哀"。这个"哀"含有特定感情内容——对事物的赞赏、亲爱、共感、哀伤等的感叹词,全部用假名"あはれ"书写,其中最早出现"あはれ"的古代歌谣是:

鞘无真刀,哀(あはれ)(崇神纪)

据《日本书纪》解释,传说崇神天皇欲御览珍藏在出云大神宫的神宝,遂下令让人将神宝献上。但是,掌管这一神宝的振根出差不在,其弟入根奉敕直接将神宝献给皇上。振根返回神宫后,获悉此事,对其弟入根心怀不满,于是将其弟的真刀偷换成木刀,骗其弟到止屋渊比武。其弟入根不知真情,使用木刀与其兄振根格斗,斗不过其兄,结果被杀害了。于是后人写道:"鞘无真刀,哀!"这里的"哀"字有"呜呼"的意思,很明显地包含哀悼与可怜的因素。但也有解释为赞赏真刀或嘲笑被杀者的。

《记纪》另一例是:

这一棵松,哀(あはれ)(景行纪)

两书对此歌的解释,大体相同:传说倭建命来到尾津海滨,将其宝剑放在海角上的一棵松树旁就离去了。他回头路过海角,发现宝剑仍然留在树旁,没有丢失,便认为这棵松树

① 庄司米藏:《关于〈源氏物语〉的"哀"》,收入《国语与国文学》第35期。

守护了宝剑,于是深情地赞叹道“:这一棵松,哀!”这个“哀”的感叹，表达了对松的亲爱之情。

《记·纪》共载的一首古代歌谣：

我影媛啊,哀(あはれ)(武烈纪)

传说武烈天皇还是皇太子的时候，在一次歌垣上与乃乐山的鲔臣相争美人影媛。当皇太子知道鲔臣拥有影媛，盛怒之下,举兵攻打乃乐山,将鲔臣杀死。影媛赶到现场,惊慌失措,悲泪盈眶地叹道“:我影媛啊,哀!”也有另一种解释,认为是后人对影媛的感叹。也就是说,根据不同解释,这个“哀”含有哀怜自身或哀痛他人之意。

《古事记》的一首古代歌谣是：

“我的爱妻,哀(あはれ)(《古事记》允恭天皇段)

传说木梨的轻太子流放到伊余温泉，其妻轻大郎女难忍思慕之情，便紧随轻太子之后来到流放地。轻太子百感交集，反复吟唱“:我的爱妻,哀!”而后这对夫妻在流放地双双自尽，以恋爱悲剧而告终。这里哀的感叹，表现了轻太子对决死紧随的妻子热烈的爱、同情、赞赏和哀伤的复杂感情。

《古事记》另载雄略天皇初访若日下部王求婚,赠送珍奇的礼物作为聘礼。但天皇要从大和往河内需背日而行，于是，若日下部王复奏于天皇道:背着太阳来到这里,背日不祥很是惶恐,还是等我前去供奉吧。于是天皇还宫的时候,走到山坡上站着作歌赠给若日下部王，歌曰：

这边日下部的山
与对面平群山的
两山中间的山峡上，
站立着繁茂的大叶白梼，
上边生着茂密的竹，
下边生着繁盛的竹。
今不能像茂竹似的紧密地睡，
也不能像繁竹似的偎依地睡，
但是后来终当好好地睡吧，
哀，我的相思的妻子（《古事记》雄略天皇段）

这里的"哀"表现亲爱和相思之情。以上几例说明"哀"的现实是以对于对象物怀有朴素而深厚的爱情作为基础的，其特征是：这种爱情的感动所表露出来的上述种种感情因素，用咏叹方式来表达，同时始终是表现主体一方，初期以对对象物表示亲爱之情为主，逐渐带有同情和怜悯的意思。简单地说，就是爱怜之情。所以《日本书纪》中的哀（あはれ）不仅写作可怜，而且也写作"㤇怜"，如"其声寥亮而悲之，共起㤇怜之情"（应神卷）。这里就含同情的爱的意味。这是"哀"的最初阶段的表现，也是"哀"的美结构的雏形，为其后"物哀"美学理念的萌动打下了一个楔子。

《万叶集》继承和发展上述"哀"的感叹作用，将"哀"作为独立的感动词使用居多，其爱怜的咏叹和悼念的哀愁都是发自个人感情的。根据《万叶集总索引》记载，万叶歌具体使用"哀"一词的歌共9首，除1首用假名写作"安波礼"外，其余都用汉字训读写作"㤇怜"。根据冈崎义惠解释，本来之意是可

怜，之所以写作“诃怜”，加上竖心旁，乃是表现心的情态①。可见《万叶集》更明确地将“哀”的内涵延伸，深化爱怜与同情的一种心绪。比如上宫圣德皇子出游竹原井之时，见龙田山死人悲伤作歌一首，曰：

汝在自家中
妹子手中抱
旅途卧草枕
游子实可怜（あはれ）

这首歌表现了歌人对死者的悲伤，平时他在家中得到妻子的爱抚，一旦离开妻子，卧在草枕上，就顿觉寂寥，顾影自怜，唱出了刹那间的或欢乐、眷恋之感，或悲哀、痛苦之情。

万叶歌中“哀”的感动对象，不仅限于人，也有于自然风物的。比如：

云烟氤氲天
降雨淅沥夜
布谷鸟声远
斯鸟啊诃怜（あはれ）

这是歌人写了布谷鸟在云烟和梅雨下飞远，感到布谷鸟实在可爱可怜而发出的“哀”的咏叹。这两首歌从不同层次表现了一种爱怜的感情或情绪，原歌的“あはれ”都没有写作“哀”而直书“诃怜”，含爱和哀二义，其感动的形态比“哀”的感

① 冈崎义惠：《日本文学思想——作为其基础研究的“哀”的考察》，第18页，岩波书店。

叹更加深化和多元。这种“哀”,更突出其真实的感动,是以“真实”文学美精神为根底的。正是从这里产生了日本古代的“哀”的文学美学精神。

其他作品的用例有奈良时代的《怀风藻》的“然则岁光时物,好事者赏而可怜”。平安时代初期的《凌云集》的“灼灼桃花最可怜”,以及“吁嗟薄命最可怜”,前者可怜(あはれ)的对象是自然风物,其美以快感为主,几乎无同情与悲哀之意。后者可怜(あはれ)的对象是纤丽的美人,以同情和悲哀为主。

上述诸例,可以看出“哀”作为文学美学潮流的发展轨迹,从单纯感叹的“哀”发展到“物心合一”,以“哀”来表现悲哀与同情爱怜浑成的感动情绪,向感伤性倾斜。“哀”就以可怜的对象的爱情作为主情(主体感情),表现人的真情,这与上代的“真实”文学美学精神是相通的，主情与真实性又是一致的。同时,它又没入对象之中,进入完全观照的状态。“哀”的主观感情便加大，从情绪性推移到情趣性的感动。

久松潜一认为:“哀”作为美的性质,有着种种内涵,如第11章所述,他归结为五类:“感动美、调和美、优美、情趣美、哀感美”。他说:“在上代的‘哀’是广义的感动,有的场合是强烈的感动,这是自不待言的。至中古,特别是至《源氏物语》,比起强烈的感动来,更多的是调和化的感动;比起情绪来,更多的是具有情趣的性质。它作为美,成为调和的美,不调和是不美,通过调和来感受美”;“哀”的美的性质,就成为‘物哀’的性质。‘物哀’表现了‘哀’的形成过程和形象化。因此可以说,一旦形成‘物哀’,就作为美固定下来了。”①

这样一来,单用“哀”(あはれ)已经不能完整地表达日本

① 久松潜一:《日本文学评论史》(理念·表现篇),第87页,至文堂1969年版。

文学中的这种感动感情、情趣和美理念。加上有的文献，比如《正仓院文书》“写字生乐书”中的“春雨之哀”（春佐米乃阿波礼）对对象物——春雨后添加“の”的助词，同“哀”连接，即“哀”由物来限定，将“哀”的美形象化，预示“物之哀”（“物哀”）的开始出现。

纪贯之在《土佐日记》承平4年（934）12月27日的日记中，最初提及“物之悲”。日记写到船儿从大津驶往浦户途中，每想起出生于京城的女儿，在自己任职之地病逝，现离任未能带着女儿返回京城，难过万分，于是赋歌述怀曰：

返回古都物之悲
亡女竟成不归人

这首歌就深含触物生悲之情，虽然写作“物之悲”，但应该说，这是最早出现的“物之哀”的形态。继而，在《后撰和歌集》（第18卷杂4～1271）作歌前写了这样一段话：

在某处帘前聚集许多人，听有身份的女子说歌物语，忽然听闻女子的声音：“奇怪啊，好像是知物之悲的男子。”

在这里已进一步将和魂与“知物悲”联系起来。由纪贯之的“物之悲”到“物哀”、“知物哀”最早出现于清少纳言的《枕草子》中的两段文字上，一段是：

让人看了显得是一副“知物哀”的神情，擤过鼻涕后说话的声音，也似带哭的样子。（第73段）

另一段是：

> 所说诸事，极其悲伤，尤其是‘物之哀’的深沉，连年轻人也抽泣了。（第 124 段）

从这几段文字所表现的‘物之悲’、‘物之哀’的形成过程来看，从‘哀’到平安时代的‘物哀’转变，已意味着由‘哀’的最初的感动意义，进展到‘物哀’的特殊观照意义和情趣意义，已开始形象化。

紫式部在《源氏物语》中，更以‘真实’为根底，将‘哀’发展为更富多义的‘物哀’，这‘真实’与‘物哀’是文学思想和美学理念融合的产物，贯串古典写实主义，同时创造了日本式的浪漫的物哀精神，从而确立文学、美学评论的主体性。

有关紫式部的‘物哀观’，尤其是她笔下的 13 个‘物哀’的多义性，详见前第十一章所述，这里不再赘言，仅举丰子恺先生翻译的《源氏物语》这 13 个‘物哀’的词为例，丰译都是根据作者紫式部使用这个词所要表达的不同内容，用不同的汉语意译出来的。这 13 个‘物哀’的译法有：‘闲情逸趣’、‘意趣’、‘哀怨’、‘感慨’、‘知情识趣’、‘萧瑟’、‘怜爱’、‘凄凉’、‘哀乐之情’、‘悲伤之情’、‘同情’和‘情趣’等。从丰译‘物哀’，也可以从一个侧面引证‘物哀’的多义性和真实感动的多样性，这是无法用一个汉语的词足以与其对应的①。

概言之，紫式部的‘物哀’以神道的‘现实本位’精神——‘真实’作为根底，其本质是重古典写实的‘真实性’和古典浪漫的‘物哀性’，从而更新了上代的美学精神。确切地说，《源

① 叶渭渠：《译‘物哀’一词考》，收入《扶桑掇琐》，第 302～310 页，湖北教育出版社 2002 年版。

氏物语》是一部古典写实的物语,又是一部以古典浪漫为基调的物语。作为美学的发展史,是从写实的‘真实’向浪漫的‘物哀”演进的。

可以说,古代美学从‘真实’到‘物哀’是经紫式部之手完成的。紫式部对‘物哀’美学的发展做出了自己的贡献。“物哀”在平安时代形成并不是偶然的，平安王朝贵族生活的优雅,古都风土的多古情,后宫女官可是充分自由地发挥自己的才能,更重要的是如上所述,发明假名文字取代汉文,用和文创作可以更好更自由地表达民族的思想感情，这就成为“物哀’美学形成的重要契机,同时决定‘物哀’美学的主情性格，与人性的真实是紧密相连的。因此,‘物哀’美学既有时代的特征,受到时代的制约,又超越时代,成为日本民族文学艺术具有普遍性的美学精神。

第四节　古代文学评论的完成

古代民族美学理念的确立，对文学评论的完成直接起着决定性的作用。古代文学创作先行于文学评论。首先由于古代文学创作,比如《古事记》、《日本书纪》及其中的古代歌谣，还有《风土记》、宣命、祝词,包括《万叶集》前期的歌等,其创作的动机虽在不同程度上具有一定表现意识，但很难说已有了文学的自觉。

日本古代文学评论的诞生,外在因素是敕撰集的编纂、中国诗学诗论的引进，以及赛歌歌会的流行而产生的赛歌判词；内在因素是文学意识的产生和文学的自觉,《万叶集》短歌形式的发达,文学意识的形成与歌学批评的开展,在确立以‘真

实”、“物哀”、“风情”的文学、美学理念以后，文学评论以这 3 个根本理念作为历史的批评和美学的批评基准，对文学作品的社会价值和美的价值做出判断，这不仅与文学观、美学观，还与人生观、世界观紧密相连。这样便促进了古代文学评论的发展，从歌学论扩大到物语论、批评的随笔等诸文学领域，完成了真正意义上的古代文学评论，完全确立文学评论在日本文学史上的位置。

日本古代文学评论，作为日本古代文学史的一部分，从萌生至完成大致分为 3 个时期。

第一个时期是萌生期，《古事记·序》已出现“词不逮心”的原初批评意识。其后受到中国《诗经》、《文选》的启迪，《万叶集》的编纂、分类及端词、左注、细注中，表现出歌的素材分类、歌的形态分类、歌的态度分类——如“正述心绪”、“寄物陈思”，还表现出歌的表现方法等，这里就含有文学意识和某种美形式。而且当时还编纂了《柿本人麻吕集》、《高桥虫麻吕集》，山上忆良编著的《类聚歌林》，从分类、歌句名中，也可以窥见其对歌的性质的理解。尤其是《万叶集》卷十七，三月五日，大伴宿弥池主的“七言一首”序中云：“如今赋言勒韵，同斯雅作之篇”，就包含某种韵律意识。这些都表明已存在对歌的批评意识，显示了歌论的萌芽。

但是，这个时期，文学尚未达到自觉的阶段。文学评论书也只有《歌经标式》，它受中国《毛诗序》、《诗品》等的影响，以评论歌的分类和歌病为主要内容，在作歌的规范上，一开始注重以“心”为中心的“心·词”关系问题。可以说，日本古代文学评论是从歌论开始萌生的。

第二个时期是成长期，经历了奈良时代引进中国《史记》、《诗经》，在平安时代前期又引进中国六朝诗学后，为日本古代

文学评论的形成打下初步也是重要一步的基础，文学评论逐渐兴起,出现了著名的歌论《文镜秘府论》、《文笔眼心抄》、《古今和歌集·序》、《和歌体十种》、《和歌九品》、《新撰髓脑》等歌学、歌论,以“心·词”为中心,展开诗歌的批评和评论。从《万叶集》的重“心”,发展到《古今和歌集》、《和歌九品》等重“心·词·姿”的调和,强调了“余心”作为上品,即强调了余情美。这就在歌学评论上提出了美的形式问题，成为歌学的批评和评论的基准，影响着下一个时代歌学评论的展开。不能忽视的：一是天皇敕撰集的勃兴；二是宫廷、贵族间经常举行赛歌会，需要赛歌判词这样一种特殊的重修辞批评形态，来评判赛歌的优劣,促成文学评论的成长。歌学、歌论成为这一时期文学评论的重要一翼。

第三个时期是完成期,平安时代中期,文学理念建立在文学完全自觉的基础上，确立以民族美学为基础的文学理论和文学批评的标准,文学评论兴盛起来。紫式部、清少纳言、藤原道纲母等,不仅注意“心·词”的调和,而且分别开始移入以“真实”为根底的“物哀”、“风情”的美的内容,于是在《源氏物语》、《枕草子》、《蜉蝣日记》中便出现了以美学作为物语、日记随笔的批评和评论的标尺。尽管她们的文学评论的美学视点略有差异,且只是散见于创作书中,未见出现独立评论书,然文学评论的范围已扩大至物语论、日记随笔论,并试图使文学评论以“物哀”为主调,兼具“风情”、“真实”,达到美的形式与美的内容两者的调和与统一,展示了古典主义的倾向,则是显而易见的。

至平安时代后期，问世了物语评论书《无名草子》（约1198)，作者多说，以藤原俊成女一说为最有力。内容着重评论《源氏物语》,还涉及对《狭衣物语》、《夜半惊醒物语》、《浜松

中纳言物语》等 20 余部物语的评论，并运用平安时代的传统美理念作为批评的基准。在歌学美论方面，从这时期起，歌风发生变化，多重表现，重感情内容，重风情和余情。藤原俊成和藤原定家的歌论书多重“心·词”的调和，在歌学论上也以“有心”、“余情”美理念作为歌学评论的基准，促使古代歌学评论有了新的超越，大大地推动了古代文学评论的进程，标志着日本古代独自的文学评论的完成。反过来，文学评论的完成和发展，又促进美学理论的形成和体系化。

很长一段文学的历史，歌学的评论先行，日本文学评论是以歌学评论为中心，问世了一些歌学评论书，渐及物语评论、日记随笔评论，反过来又促进歌学评论的发展，达到文学的自觉，以美学为标尺进行文学的评论。这种现象一直延续至近古。

以古代文学评论发展史来说，从歌学评论渐次发展到物语文学、随笔文学评论、文学思潮研究等方面，是经历了一个不短的历史过程。其中物语文学评论，大多反映在自己的作品中，比如在《源氏物语》、《紫式部日记》等作品中对物语都有所评论，尤以《源氏物语》“萤”卷中论及的物语观，在古代文学评论史上占有重要的历史地位。值得一提的是，在“玉鬘”卷中，批评歌学论的髓脑书墨守古法，重烦琐的无用的修辞，且存在诸多清规戒律，有失于“心”和“情”。

但是，当时文学评论并未见有系统的评论书问世。尽管如此，作者们摆脱迄今文学评论囿于修辞学，实际重视“哀”、“物哀”、“风情”，并自觉地以此作为美理念，对物语、随笔进行评论。文学评论已开始注意通过文学的文本审美形式来分析和论述作品的文学意义和美学价值，其意义是重大的，是古代文学评论的重要转折。

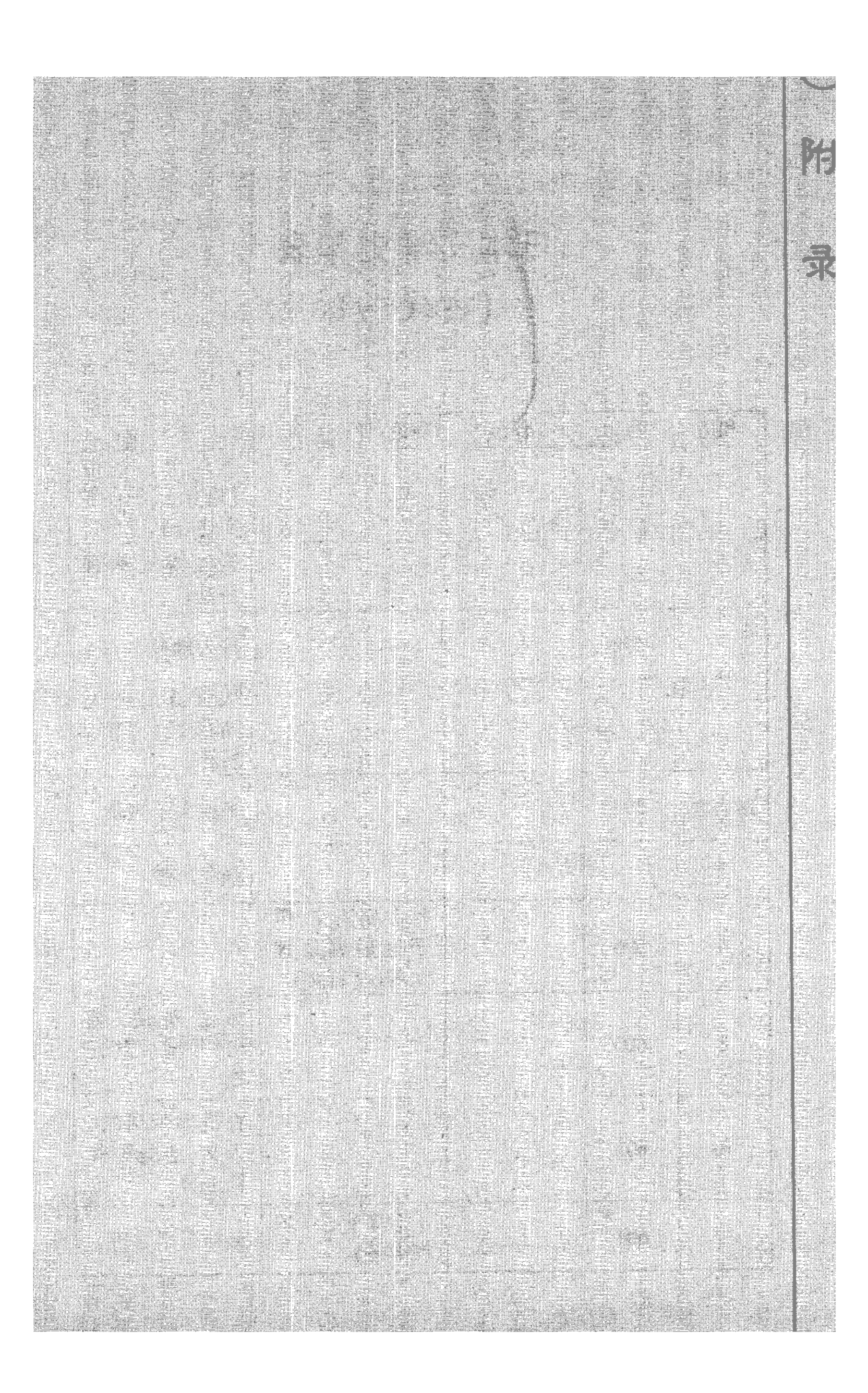
当然，在古代文学评论史上，在近古还存在以佛教或儒学

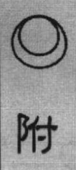
作为评论的基准。比如《今镜》从佛教的观点出发,批评《源氏物语》尽是"妄语",写这种"妄语"的人要下地狱。正彻在《正彻物语》中则从佛教的"幽玄"观出发,认为"幽玄"是"哀"的一种复合美而加以赞赏。然此时期,许多《源氏物语》论则从儒学劝善惩恶的立场出发,比如安藤为章的《紫家七论》则对"藤壶事件"、"三公主事件"的描写进行道德的批判,说明这也算是对物语的一种评论。

契冲、本居宣长则反对以儒学的"劝惩论"批评《源氏物语》,他们坚持以"知物哀"即以情为主,展现人性美来作为评论《源氏物语》的基准,这在日本古代文学评论史上树立以文学和美学主体性为评论的基础,起了重大的历史作用。从整体来说,在日本古代,不是评论先行于创作,而是创作先行于评论,或评论融会于创作中。

总括来说,这个时代的日本文学评论的特点,一是歌人也是歌学论者、物语作者也是物语论者、随笔家也是随笔批评者,评论多从作者自身的创作体验出发,尚未存在独立的专业文学评论家,很少客观地提出独自的理论性的评论,因此大多是创作先行,或创作与评论并行,大多数评论都是交织在创作的作品中;二是古来日本文化重感受性而轻理性,文学评论未建立起自己的理论体系,多是零散的片断的议论或创作体验谈,属于随笔的形态。

及至近古以契冲、本居宣长为主要的文学评论才开始走向理论化,至近代引进西方文学理论,特别是修辞学和美学理论,经由坪内逍遥的《小说神髓》、森鸥外以美学为基础的文学理论和夏目漱石的文学论,才建立起健全的有组织的文学评论的理论体系,文学评论先行于创作,对文学创作起到指导的作用。





附录



和历	西历	作品	理论·评论及其他	事　项
14	606		法隆寺观世音造像记（金石文）	太子讲授《胜鬘经》、《法华经》
15	607		法隆寺药师佛造像记（金石文，一说667年）	派小野妹子赴隋建立邦交，努力引进大陆文化
19	611	《胜鬘经义疏》（圣德太子）		
20	612			传入伎乐
23	615		法华经义疏（圣德太子）	
30	622		法隆寺释迦佛造像记（金石文）	
36	628		法隆寺释迦三尊造像记（金石文）	推古天皇崩
舒明2	630			第一次遣唐使，至894年任命遣唐使19次，实际渡海成行15次
皇极元	642			苏我氏执政
大化元	645			中大兄皇子灭苏我氏，以中国制度作参照，实行大化革新，氏族政治瓦解
天智4	665			唐使刘德高等赴日

和历	西历	作品	理论·评论及其他	事　项
7	668			天智天皇颁布近江令
弘文元	672			发生壬申之乱，兴隆佛教
持统8	694			迁都藤原京，首次采用都城制
文武元	697	八月宣命（现存最早的宣命）		
大宝2	702			实施大宝律令、颁布度量衡
和铜2	709以前	柿本人麻吕歌集		
3	710			迁都平城京（奈良），建立古代律令国家
5	712	古事记（太安万侣）		
6	713			引进杂咏，天明天皇敕撰风土记
灵龟元	715	常陆国风土记（藤原宇合、高桥虫麻吕编）、播磨风土记		
养老2	718			颁布养老律令

和历	西历	作品	理论·评论及其他	事　项
4	720	日本书纪(舍人亲王等)		
天平年间	729～748			在律令国家和唐代文化影响下,形成繁荣的天平文化。这期间传入乐器和伎乐面具
天平4	732	高桥虫麻吕歌集		
5	733	出云国风土记(出云臣广岛),肥前国风土记、丰后国风土记等,类聚歌林(山上忆良编)、贫穷问答歌(山上忆良)、笠金村歌集		
6	734			天皇朱雀门前举行盛大歌垣,文人开始赋七夕诗
17	742			开始举办五节田舞、踏歌
20	748	田边福麻吕歌集		

和历	西历	作品	理论·评论及其他	事　项
天平胜宝3	751	怀风藻(淡海三船)、此前已有藤原宇合集、衔悲集(石上乙麻吕)		
4	752	佛足石歌(文室真人智努)		
天平胜宝5－宝字3	约753－759	《万叶集》		万叶时代已传入诗经
天平胜宝6	754			鉴真赴日
淳仁3	759			建唐招提寺
宝龟3	772		《歌经标式》(藤原浜成)	
6	775	大安寺碑文(淡海三船)		
10	779	唐大和尚东征传(淡海三船)		
延历8	789	高桥氏文		
13	794			建立平安王朝,迁新京(京都),命名平安京

和历	西历	作品	理论·评论及其他	事　项
16	797	三教指归(空海)、续日本纪(菅野真道等)		
19	800			唐朝掀起古文运动
23	804	东大寺讽诵文稿		空海随遣唐使启程，回国时带回唐代诗学书
大同元年	806		旧事本记(可能于大同以后平承以前成书)	长恨歌(白乐天)
2	807		古语拾遗(斋部广成)	
4	809			嵯峨天皇即位，新乐府五十首(白乐天)问世
弘仁 5	814	凌云集(小野岑守等)		
9	818	文华秀丽集(仲雄王等)		
11	820		文镜秘府论(空海)、文笔眼心抄(空海)	
13	约 822	日本灵异记(景戒)		
天长元年	824			

和历	西历	作品	理论·评论及其他	事　项
天长4	827	经国集(良岑安世等)		
天长4至承和2	827～835	性灵集(空海生前撰写，真济编)		
承和元年	834			首度举办白马节会
3	836	浦岛子传(此时逐渐形成)		
5	838			引进白氏文集
8	841		日本后纪(藤原绪嗣等)	
仁寿元年	851	小野小町集		
2	852	小野篁集		
贞观元年	859			制定神乐、催马乐、风俗歌
3	861			流行散乐
6	约865前后	竹取物语(作者不详)		
11	869		续日本后纪(藤原良房等)	
贞观17至宽平3	875～891			日本国现在书目录(最古汉籍书目)

和历	西历	作品	理论·评论及其他	事　项
元庆 3	879		文德实录(藤原基经等)	
4	880	业平集、菅相公草(菅原是善佚)		开始实行摄关政治
仁和元年	885			赛歌会兴起,产生判词
2	886		倭歌作式(喜撰)	
宽平元年	889			
2	890	遍昭集、桥氏文集(桥广相　佚)		
4	892		类聚国史(菅原道真)	
宽平5至昌泰13	893～913	新撰万叶集(菅原道真)		
宽平 6	894	句题和歌(大江千里)		停止派遣唐使,中日间维持有限的交流
昌泰 3	900	菅家三代集:菅家集(菅原清公)、菅相公集(菅原是善)、菅家文草(菅原道真)		
延喜元	901	伊势物语(作者不详)	三代实录(藤原时平、菅原道真等)	

和历	西历	作品	理论·评论及其他	事项
2	902			发布庄园整理令,此后还多次发布
3	903	菅家后集(菅原道真)		
		菅家遗诫(菅原道真)年代不详		菅原道真提出和魂汉才,文学史称“汉才时代”
4	904			东宫赛歌会
5	905	古今和歌集(纪贯之等)	和歌式(孙姬)、石见女式(年代不详,约于此前后,已佚)	
13	913	新撰万叶集(菅原道真)		
延长3	925	千载佳句(大江维时)		
5	927	延喜式祝词(藤原忠平等)		
延长8至承平4	930~934	新撰和歌集(纪贯之)		
承平5	935	土佐日记(纪贯之)	倭名类聚抄(源顺)	
天庆3	940	将门记(作者不详)		

和历	西历	作品	理论·评论及其他	事　项
8	945		和歌体十种(壬生忠岑)	
天历年间	947～957	千载佳句(大江维时)		
5	951	后撰和歌集(清原元辅等)		
天历8至康保4	954～967	大和物语(作者不详)		
天德3	959			朝廷首度举办汉诗会
天禄元至4	970～973	宇津保物语(作者不详)		
天延2	974	蜉蝣日记(藤原道纲母)		
贞元元年	976	古今和歌六帖(纪贯之等)		
天元5	982		池亭记(庆滋保胤)	
永观2	984	三宝绘词(源为宪)		
宽和元	985	往生要集(惠心僧都即源信)		
长德元	995	扶桑集(纪齐名)		

和历	西历	作品	理论·评论及其他	事　项
长德2至3	996～997	拾遗和歌抄(藤原公任)		
长德4	998	落洼物语(作者不详)		
长保3	1001～1008	源氏物语(紫式部)		
3	约1001	枕草子(清少纳言)		
3至4	1001～1002		新撰髓脑(藤原公任)	
宽弘2至4	1006～1007	拾遗和歌集(藤原公任)		
5	1008	和泉式部日记		
宽弘5至7	1008～1010	紫式部日记		
6	1009		和歌九品(藤原公任)	
7	1010	本朝丽藻(高阶积善)		
	年代不详	和泉式部集(和泉式部)		
长和2	1013	和汉朗咏集(藤原公任)		

和历	西历	作品	理论·评论及其他	事　项
3	1014	紫式部集		
万寿 2	1025	大镜(作者不详)		
长元 3 至宽治 6	约 1030 ~ 1092	荣华物语(作者不详)		
长元 6 至长久 2	1033 ~ 1037	和泉式部集		
长久 4 至治历 3	1043 ~ 1067	夜半惊醒物语(作者不详)		
永承 7	约 1052 ~ 1077	宇治大纳言物语(源隆国)		
天喜元	约 1053	狭衣物语(作者不详)		
2	约 1054	滨松中纳言物语(菅原孝标女)		
5	1057		新猿乐记(藤原明衡)	
6	约 1058	更级日记(菅原孝标女)		
应德 3	1086	后拾遗和歌集(藤原通俊)	十卷本赛歌(藤原赖通编)	首创院政政治形态

和历	西历	作品	理论·评论及其他	事　项
嘉保元年	1094	三十六歌仙传（藤原盛房）	扶桑略记（阿暗礼皇圆）	
永长元	1096		洛阳田乐记（大江匡房）	流行田乐
长治元	1104		江谈抄（大江匡房）	
嘉承元至保安3	1107～1123	新撰朗咏集（藤原基俊）		
天仁2	1109	今昔物语（源隆国）、赞岐典侍日记		
天永2	1111		俊赖髓脑（源俊赖）、诗境记（大江匡房）	
元永2	1119		源氏物语绘卷	
天治2	1125	催马乐抄（编者不详）		
大治2	1127	金叶和歌集（源俊赖）	类聚赛歌（原雅实、藤原忠通等编）	
天承3	1134	打闻集（荣源）		
保延6以前	约1140以前	本朝文粹（藤原明衡）		

和历	西历	作品	理论·评论及其他	事　项
保延6以后	约1140以后	本朝续文粹(大江匡房)		
仁平元	1151	词花和歌集(藤原显辅)		
保元3	1158		袋草纸(藤原清辅)	
长宽2	1164	玉叶和歌集(藤原兼实)		
3	1165	唐物语(藤原成范)		
仁安2	1167			经保元(1156)、平治(1159)之乱,建立平氏政权,积极进行宋日间的贸易
嘉应2	1170	今镜(作者不详)		
治承3	1179		梁尘秘抄(后白河法皇)	
4	1180	水镜(中山忠亲)		
文治元	1185			平氏灭亡

和历	西历	作品	理论·评论及其他	事 项
3	1187	千载和歌集(藤原俊成)		
约建久元年以前	约1190以前	山家集(西行)		
平安时代末期		堤中纳言物语(作者不详)、男女倒错物语(作者不详)、新撰朗咏集		
建久3	1192			平安王朝崩溃,建立镰仓幕府武家政权,进入近古时代

索　引

五画

七画

八画

九画

十画

十一画

十二画

十三画

十四画

十五画

十六画

十七画

十八画